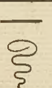
Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier.

Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier.



Ulrich Middeldorf

FESTSCHRIFT DER GESELLSCHAFT FÜR NÜTZLICHE FORSCHUNGEN
ZU TRIER ZUR FEIER IHRES HUNDERTJÄHRIGEN BESTEHENS
HERAUSGEGEBEN AM 10. APRIL 1901.

DER PSALTER ERZBISCHOF EGBERTS VON TRIER

CODEX GERTRUDIANUS, IN CIVIDALE

HISTORISCH-KRITISCHE UNTERSUCHUNG
VON
H. V. SAUERLAND

KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG
VON
A. HASELOFF

MIT 62 LICHTDRUCKTAFELN.

TRIER.
SELBSTVERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR NÜTZLICHE FORSCHUNGEN.
1901.

DRUCK VON JACOB LINTZ IN TRIER.
LICHTDRUCK VON SCHAAR UND DATHE IN TRIER.

Repertorium für Kunstwissenschaft
XXIV, 1901

Malerei.

Heinrich Volbert Sauerland und **Arthur Haseloff.** Der Psalter Erzbischofs Egbert von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres 100 jährigen Bestehens. Trier, 10. April 1901. gr. 4⁰ mit 62 Lichtdrucktafeln in Mappe.

Es giebt weit schönere frühmittelalterliche Codices als den in Cividale liegenden Egbertpsalter, z. B. das Sacramentar des Drogo, das in dem feinen Reiz seiner Farben, der geistreichen Verknüpfung von Bild und Ornamentik unter denjenigen Handschriften dieser Zeit an erster Stelle steht, die man mit Genuss durchblättert. Dennoch darf es gesagt werden, dass man kaum eine zweite Handschrift dieser Frühzeit hätte finden können, deren Herausgabe einen gleich grossen Gewinn für die Forschung bedeutet haben würde, als die des sog. Codex Gertrudianus. Es wäre daher schon in hohem Grade verdienstlich, wenn die „Gesellschaft für nützliche Forschungen" uns nichts böte als mustergültige Reproductionen der Bild- und Schmuckseiten, wie einiger Schriftproben, begleitet etwa von kurzen Erläuterungen. Doch es war der Ehrgeiz der Gesellschaft, als deren treibendes Element in diesem Falle wohl der Handschriftenkundige Max Keuffer zu gelten hat, die zahlreichen durch den Codex angeregten Fragen gleich in der Publication selbst zur Lösung zu bringen. Und so hat sie uns denn neben den Tafeln einen Text beschert, der ausser einer glücklichen Enträthselung der wunderlich verschlungenen äusseren Geschichte der Handschrift eine ergebnissreiche, der Forschung vielfach neue Wege weisende Untersuchung der karolingisch-ottonischen Malerei bietet. Bedurfte es zur Wiederauffindung der Wegspur des Codex (vgl. unten), eines so gewiegten Kenners der mittelalterlichen Geschichte, wie Dr. Sauerland es ist, so war die der Leidenschaft benachbarte Hingabe Haseloff's erforderlich, um darzulegen, wie die Fäden der wichtigsten Kunstströmungen dieser Epochen seltsamer Weise in diesem künstlerisch nur eine Leistung zweites Ranges bedeutenden Codex (m. E. auch im Ornament!) und seinem Verwandten, dem Evangelistar von Poussay (Paris, Bibl. nat., von Haseloff der gleichen Hand (Ruodpreht?) zugewiesen; zu vgl. S. 55, wo bemerkt ist, dass im Psalter ev. zwei Hände zu scheiden wären!) zusammenlaufen, und wie hieraus mancherlei neue Ahnungen und Schlüsse über die Lage der grossen Kunstcentren, besonders in ottonischer Zeit, ihre Zusammenhänge und Durchkreuzungen sich ergeben.

Jene beiden Handschriften nehmen eine Mittelstellung in doppeltem Sinne ein. Erstens zwischen der karolingischen Adagruppe (der ältesten und für Deutschland wichtigsten karolingischen Malerschule, wahrscheinlich (vgl. auch S. 133 ff.) frühbyzantinischer Herkunft) und den ottonischen Gruppen, andererseits innerhalb dieser letzteren. Die Poussayer Handschrift bietet das m. W. einzige Beispiel eines Bildercyclus, der, tech

nisch und im Stil noch auf dem Boden der karolingischen Weise stehend, in Umriss und „Erfindung“ doch die grössten Analogieen zu den wichtigsten ottonischen Cyclen aufweist (Codex Egberti, Gruppe des Aachener Ottonencodex); zu den ottonischen Sachen aber zeigt sich auch die engste Verwandtschaft im Ornamentalen, besonders in den üppig entwickelten Rankeninitialen.

Guf Grund dieser an sich interessanten Beziehungen zu karolingischen Arbeiten ist nun allerdings für die locale Festlegung der ottonischen noch nicht viel gewonnen; denn Traditionen der Adagruppe sind durch die jüngste Forschung in fast allen wichtigen deutschen Kunstcentren nachgewiesen oder wahrscheinlich gemacht, in Reichenau und St. Gallen, in Fulda und Würzburg, in Trier-Echternach. Gerade die Echternacher Gruppe ist es, welche die ins Auge fallenden Vorzüge der Adaschule noch in ottonischer Zeit gewahrt hat, sie ist in gewissem Sinne die Haupterbin.[1]) Handelt es sich also darum, wie in diesem Falle, für grosse Gruppen der ottonischen Kunst zwischen Reichenau und Trier die Entscheidung zu fällen, so kann der Nachweis einer Abstammung von der Adaschule keinerlei ausschlaggebende Bedeutung haben. Noch verwickelter würden Haseloff die Dinge erschienen sein, wenn er gewisse auffallende stilistische Beziehungen seiner Handschrtften zu einem anderen karolingischen Codex beobachtet hätte, der schon seit dem X. Jahrhundert in Trier befindlichen Trierer Apokalypse (sich zeigend in einer eigenthümlich übertriebenen Hindurchmodellierung des Oberschenkels durch den scharf angespannten Mantel bei gleichzeitiger starker Ueberhöhung der Extremitäten und Abrundung der Kniee; auf dem Oberschenkel in der Mitte eine gabelförmige Doppelfalte, was in der Apokalypse bei fast jeder Figur vorkommt, vgl. dazu Has. Taf. 53,1; 55,4 (die Maria), aber auch Taf. 3; zwei eigenthümliche Horizontalstriche oberhalb der Knöchel Apok. Bl. 4 b (Christus) und Has. Taf. 53,1; bemerkenswerth auch die Verwandtschaft in den Köpfen, vgl. Apok. Bl. 4b (Christus) mit Has. a. a. O. Engel l. und Taf. 53,2). Ich führe diese Analogieen hier nicht auf, um die Frage nach dem Entstehungsort der zwei ottonischen Codices im Trierischen Sinne zu beeinflussen, denn der Nachweis, dass die Apok. im X. Jahrhundert in Trier war, beweist ihren Trierer Ursprung noch nicht, für den man mehrfach plaidirt hat. Aber an sich ist es wohl interessant, die überhaupt älteste illustr. Apok. in so nahen stilistischen Beziehungen zu Werken zu sehen, die der Abstammung von altchristlich-orientalischer Kunst in so hohem Grade verdächtig sind. Andererseits öffnet dieser Hinweis auch das Auge für Stileigenthümlichkeiten des Psalters, die Haseloff, so eingehend und zutreffend sonst seine Charakteristik ist, nirgends hervorhebt, die aber ihre Bedeutung haben, wo es

[1]) Schon vor Jahren verglich ich in Paris das Evangeliar von Soissons (Adagruppe) mit dem von Luxeuil (Echternacher) auf seinen Motivenschatz, die Art der Umrahmungen u. s. w. Die Menge der Beziehungen ist erdrückend. Betont ist dieser Zusammenhang, irre ich nicht, zuerst von Swarzenski.

darauf ankommt, bestimmte Exemplare besonders unter den Ausläufern der Adagruppe (die Zahl dieser Spätlinge wird von Haseloff um einige vermehrt, S. 125, zu vgl. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei S. 165 Anm.) zu nennen, an die der Psalter und die Handschrift von Poussay anzuschliessen wären. Interessant ist da, dass der Darmstädter Gerocodex, den Haseloff für die Reichenau in Anspruch nehmen möchte, und dessen Widmungsbilder im Umriss Beziehungen zu denen des Psalters zeigen, bei den hier in Betracht kommenden stehenden Figuren die beregten Stileigenthümlichkeiten garnicht zeigt. Uebrigens steht er auch in der Zeichnung der Augen dem Psalter, scheint es, ferner, als der früheste Codex der ganzen Richtung, der des Godescalc aus dem VIII. Jahrhundert.

Wichtigere und neue Aufschlüsse und Ahnungen über den Entstehungsort nicht nur des Psalters, sondern überhaupt der ottonischen Gruppen ergaben sich nun aber bei dem Vergleich der ottonischen Arbeiten untereinander. Und wer noch zögerte, Haseloff's Zuweisungen an die Reichenau in vollem Umfange zu acceptiren, wird doch zugestehen müssen, dass seine Ausführungen eine beträchtliche Klärung bringen. Zunächst, soweit der Psalter selbst in Frage steht, dessen Entstehung auf der Reichenau zwar schon von anderen behauptet, aber nicht erwiesen war. Die von Haseloff dargelegte Uebereinstimmung besonders des Ornamentalen mit den Motiven des (für die Reichenau gesicherten) Egbertcodex (Vorsatzblätter), denen des Reichenauer Sacramentars in Florenz und des von v. Oechelhaeuser publicirten Codex in Heidelberg (in Betracht kommen die Purpurmusterungen, Initialen verschiedener Gattung, Thiere in goldener Zeichnung auf Purpur u. s. w.) hat in der That etwas Zwingendes (zu vgl. freilich, was S. 146 über gemusterte Gründe einer Handschrift a. St. Maximin-Trier gesagt ist), umsomehr, als ja die Beziehungen Egbert's zur Reichenauer Malerschule feststehen. Haseloff geht nun aber weiter. Der Poussay-Codex steht im Bildumriss der schon genannten bedeutendsten, jetzt an 30 Handschriften umfassenden, aber noch „wandernden“ „Gruppe des Aachener Ottonencodex“ noch näher als der Codex Egbert's (ich schlage für jene als kürzere Bezeichnung an Stelle des unglücklichen: „Vögeschule“ etwa „Liuthargruppe“ vor, nach dem Schenkgeber resp. Schreiber und Maler der ältesten Handschrift).

Die interessanten Beziehungen der „Liuthargruppe“ zu den Reichenauer Kunstwerken sind ja längst festgestellt; auch ist schon von anderer Seite (Beissel, Braun)[2]) die Ansicht ausgesprochen, diese Sachen selbst

[2]) Ich schätze gewiss Beissel's Antheil an der mittelalterlichen Kunstforschung hoch ein, aber bedauern muss ich, wie er in seinem Aufsatz über das Evangelienbuch Heinrich III in Upsala (Zeitschrift für christliche Kunst, 1900, No. 3), statt die Handschrift einfach der Echternacher Gruppe einzureihen, zu der sie gehört, die von mir mühsam geschiedenen Gruppen wieder durcheinander zu mischen bemüht ist. Bedauern muss ich auch, dass in Swarzenski's Erörterungen über die rheinischen Schulen nicht mehr Klarheit und Serenität waltet. Was will er z. B. sagen mit einer Bemerkung wie dieser (a. a. O. S. 113): „es ist ... im Missgriff gewesen,

müssten auf der Reichenau entstanden sein. Haseloff kommt hierauf zurück; er bringt zum ersten Mal Beweise. Freilich, was die Handschriften selbst bieten, möchte man eher Symptome heissen, Hinweise, die oft zwei- oder mehrdeutig bleiben. Von dem Hauptstück, dem seither auf Grund des Kalendars für Trier in Anspruch genommenen Sacramentar in Paris (Bibl. nat. lat. 18005) sagt H. selbst (S. 157): „Das Trierer Sacramentar ist demnach entweder in der Reichenau für Trier geschrieben worden oder in Trier unter . . . Abschrift einer von dorther stammenden Vorlage." Wenige Seiten später wird dann einfach das Erstere als bewiesen angenommen („dessen Reichenauer Ursprung wir nachgewiesen zu haben glauben!" S. 165). Was sollte man aber, so darf man vielleicht doch fragen, in Trier mit einem Codex anfangen, dessen Litanei nicht einen Trierer Heiligen, dessen Text nicht Trierer, sondern Reichenauer Feste bringt? Auch dieser Fall scheint also doch verwickelter zu liegen. —

Der in einigen anderen Handschriften, meist von mir schon hervorgehobene Hinweis auf den hl. Gallus würde vielleicht eher für St. Gallen als für die Reichenau sprechen. Wichtiger ist, dass der einzige auf der Reichenau selbst (von Kraus) nachgewiesene Codex ein wenn auch dürftiger Spätling dieser Richtung ist. Die äusseren für und gegen Reichenau sprechenden Umstände balanciren sich ziemlich. Die kunstgeschichtliche Ausbeute der in Karlsruhe und sonst verstreuten Reichenauer Handschriften ist eine so geringe, dass Swarzenski noch kürzlich den Versuch gemacht hat, der Reichenau auch den Egbertcodex in gewissem Sinne streitig zu machen, indem er darzuthun suchte, dass hier der anregenden Thätigkeit des Trierer Auftraggebers die Hauptehre gebühre, was aber mit der Fassung der Widmungsinschrift nicht in Einklang zu bringen ist. Wichtig wäre es, festzustellen, ob die Reichenauer Wandgemälde, die „wegen ihrer schlechten Erhaltung und Uebermalung nur schwer zur genaueren stilistischen Vergleichung herangezogen werden können" (Swarzenski), den Liuthar-Handschriften so nahe stehen, wie H. anzunehmen scheint. Haseloff scheint die Originale selbst noch nicht wieder übergeprüft zu haben; soweit die Publication von Kraus ein Urtheil gestattet, zeigten die Wandgemälde eine viel eingehendere, unruhig strichelnde Faltenangabe auf Aermeln und Beinen, die Bildung der Augen ist schmäler, mandelförmiger. Durch dies und einen ab-

---

wenn Vöge die Frage nach einem einheitlichen Entstehungslocal (der Liuthargruppe) so sehr in den Vordergrund rückte?" Habe ich denn nicht eine Reihe von Filialschulen aufgestellt? Dreht sich nicht um die Ermittlung des Centrums noch Haseloff's halbes Buch? Will Swarzenski bestreiten, dass die von mir der Hauptschule zugewiesenen Handschriften aus einer Malstube hervorgegangen sind, was selbst dann der Fall ist, wenn sie zufällig an verschiedenen Orten gemalt wären (vgl. unten)? Bin ich nicht gerade darin zu rigoros gewesen, dass ich der Hauptschule zu wenig, denn dass ich ihr zu viel zugewiesen hätte? Was wäre aber wohl im ersten Anlauf natürlicher gewesen, als die strengste Kritik in der Aufstellung des Œuvres. Es kam darauf an, einen Grundstock von Werken zu gewinnen, deren innere Zusammengehörigkeit jeder (zersetzenden) Kritik standhielt.

weichenden Farbengeschmack kommt in den Stileindruck hier eine andere Nuance, doch ist in den grossen Zügen der Faltenführung viel Verwandtes, auch kann man mit der ältesten „Liuthar-Handschrift“, der Aachener, Berührungen im Bildumriss nicht ganz abstreiten (Meeressturm; Gerasener). Im Allgemeinen hat Haseloff's Erörterung der Ortsfrage noch etwas Provisorisches. Merkwürdig insbesondere ist, wie schnell er über das hinweggeht, was die Schriftquellen über die ältere Reichenauer Kunst vermuthen lassen. „Wir lassen dahingestellt,“ heisst es S. 168, „ob die von Walahfried Strabo, dem grössten Dichter und Gelehrten der Reichenau verfassten Inschriften „De evangelio ad picturam“ (ob sie wirklich von ihm sind, ist allerdings strittig!) überhaupt in Bilder umgesetzt wurden . . .“ De Rossi und von Schlosser haben die Vermuthung aufgestellt, in diesen Versen (vgl. des Letzteren Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, S. 329) seien die Gemäldetituli der 830 von Gozbert erbauten Gallusbasilika erhalten. In einer Tabelle, in der dieser Cyclus mit einer Reihe anderer verglichen wird, hat von Schlosser bereits für einige sehr seltene Darstellungen (Lasset die Kindlein zu mir kommen; Christus weint über Jerusalem; auch die Verfluchung des Feigenbaumes kommt in Betracht!) auf den Münchener Ottonencodex hingewiesen, also die wichtigste und schönste — eben der Liuthar-Handschriften. Hinzu kommt, dass sich hier neben jenen seltenen auch viele andere Scenen finden, die für die ältesten Liuthar-Handschriften charakteristisch sind (Versuchung Christi, Enthauptung des Täufers, Speisung der 5000, Christus bei Maria u. Martha etc.; diese Scene von v. Schlosser a. a. O. Nr. III, 3 irrig auf die Salbung durch Magdalena bezogen). Kann man nun aus anderen Gründen wahrscheinlich machen, dass die Liuthar-Handschriften aus demselben Centrum stammen, in dem vielleicht anderthalb Jahrhunderte früher die Tituli entstanden sind, so ergäben sich, dächte ich, daraus interessante und weitgehende Schlüsse.

Erstens der, dass die Wandgemälde, deren Tituli wir haben, nicht nur in der Phantasie des Dichters werden bestanden haben, zweitens aber der wichtigere, dass diese ottonischen Cyclen im Wesentlichen auf karolingischer Basis beruhen. Dies würde also auch für den Codex Egberti (zu einem Theile) zutreffen, von dem noch kürzlich Swarzenski behauptet hatte, dass man ihn „nicht anders, denn als fast unmittelbare Copie einer altchristlichen Bilderhandschrift verstehen“ könne. Auch Haseloff's Darstellung geht von der Anschauung aus, dass die ottonischen Cyclen durch ein neues und unmittelbares Anknüpfen an altchristliche Handschriften, also durch eine Renaissance zu erklären seien (vgl. jedoch S. 105 oben). Was den Egbertcodex anlangt, so ist daran ja etwas Richtiges, und ich habe selbst zuerst auf die Berliner Italafragmente hingewiesen, Vergleiche, die von Haseloff weiter ausgesponnen und auf den Vatic. Virgil (Nr. 3225, IV. Jh.) ausgedehnt werden. Doch in den Tituli stehen die Scenen vereinzelt schon gruppenweise in der Abfolge zusammen wie im Egbertcodex (zu vgl. v. Schlosser a. a. O. Nr. II, 20, III, 2—4, dazu Kraus, Cod. Egberti Taf. XLI—XLIII!). Auch braucht man nur den Christus aus der Himmelfahrt mit dem im Drogosacramentar einerseits und dem auf der Reider'schen

rege, auch
durch eine
m so mehr,
h. Mittler-
hreibenden
lurfte darin
: die Ada-
Apokalypse.
entstanden,
eifeln, dass
eigen, dass
nit meinem
ne Heraus-
Die Heraus-
hlt werden
le doppelte
Handschrift
liese beiden
nigen, dass
ein mochte.
o sie nach-
ıng beruhte,
Ich dachte
nd es nicht
ner Mönche
hedem Trier
ür befangen

Tafel andererseits zu vergleichen (die Letztere möchte ich jedenfalls für altchristlich ansprechen!), um wahrzunehmen, wieviel näher die karolingische Darstellung der altchristlichen ist als die ottonische; allerdings sind gewiss nicht alle altchristlichen Darstellungen so schwungvoll bewegt wie die von Reider'sche. — Als anklingend an Altchristliches seien hier im Egbertcodex die Composition der Verleugnung Petri (zu vgl. die im Britt. Mus. bewahrte römische Elfenbeintafel, Graeven's Corpus I, No. 24) wie der Kindermord (zu vgl. die Scene im Rabulacodex, Garrucci, Storia, Tav. 130, 2), ferner der die Sandalen lösende Apostel aus der Fusswaschung (vgl. Garr. 18, 4), endlich die Composition des Pfingstfestes hervorgehoben, mit der man die barberinische Terracotta mit „Jüngstem Gericht“ (Garr. 465; nach v. Schlosser nicht christlich) vergleichen wolle. Aber es ist wieder fatal, dass die Anklänge bald nach Rom, bald auf den Osten weisen.

Ein Studium der Tituli aus karolingischer Zeit ist also, scheint es, Haseloff's Hauptthese günstig. Und wenn dieselbe auch keineswegs eine Behebung aller Schwierigkeiten bedeutet, jedenfalls ist seine Erörterung das Beste, was bisher zur Localisirung des grossen ottonischen Denkmälerbestandes gesagt ist. Das Gesammtbild, das er giebt, ist kurz dieses: Er belässt (mit dem Referenten) in Echternach-Trier die zahlreichen Handschriften aus der Nachfolge des sog. Echternacher Codex; setzt ebenfalls nach dort, unter Annahme Reichenauer Einflüsse, die kleine aber hervorragende Gruppe: Registrum Gregorii-Evang. der Ste. Chapelle (durch Haseloff's Zuweisungen in glücklicher Weise um einige Nummern vermehrt, insbesondere durch Einzelblatt mit Darstellung Otto II, jetzt in Chantilly, in dem er ein weiteres Stück des Registrum selbst sieht, gehörig zu den auf Otto's Tod bezugnehmenden Versen). Nach der Reichenau aber setzt er ausser dem Egbertpsalter (nebst Verwandten), wie dem Codex Egberti (nebst Verwandtem in Berlin: nach Haseloff gewissermaassen ein 2. Band!) vor Allem die Handschriften der Liuthargruppe. Für das Evangeliar der Ste. Chapelle kann er allerdings nicht umhin, die Mitarbeiterschaft einer „Reichenauer“ Hand anzunehmen. Aber die Verwirrung, die dadurch gestiftet wird, ist doch mehr eine scheinbare. Denn gerade durch den Nachweis dieser Zwischengruppe, die, im Ganzen den Habitus der (späteren) Echternacher Sachen zeigend, doch in dem feineren Farbengeschmack, ein wenig auch in den Formen auf „Reichenauer“ Einflüsse deutet, wird die verwickelte Frage der Lösung näher gebracht. Nicht im Egbertcodex, auch nicht im Psalter, sondern eben im Registrum (nebst Verwandten) hätten wir also nach Haseloff die Früchte jener Bemühungen Egbert's zu erblicken, in Trier selbst unter Heranziehung süddeutscher Kräfte neues künstlerisches Leben hervorzurufen. Hiermit geht die Fassung der Widmungsinschrift im Registrum: Egbertus fieri jussit presul Trevirorum, wie ich glaube, sehr gut zusammen. Kommt in der Handschrift der Ste. Chapelle Einzelnes (wie die Figürchen auf den Kanones) auf Rechnung einer „Reichenauer“ Hand[3]), so würde man es

[3]) Ich hatte den Codex um deswillen und weil er sich im Ganzen vor den

natürlich, selbst wenn es in Trier zugesetzt sein sollte, nicht für die Trierer, sondern für die Reichenauer Schule in Anspruch nehmen. Denn die Schule wandert mit dem Künstler; so lange sich dieser draussen von der angestammten Richtung und Art in keiner Weise entfernt, hört er eben der Mutterschule an. Wem fiele es ein, Arbeiten Fiesole's für römisch zu erklären, weil sie zufällig in Rom entstanden sind.

Die Liuthargruppe bleibt, auch wenn sie reichenauisch ist, innerhalb der dortigen Buchmalerei als gesonderte Gruppe bestehen. Haseloff musste für den (trotz aller Verwandtschaft) vorhandenen Gegensatz dieser Handschriften zum Codex Egberti, nach einer anderen Erklärung suchen. Nach ihm ist dieser Gegensatz eben durch den der Individualitäten zu erklären. Nun ist aber das, was Haseloff, ein Wenig auftragend, das „feurige Temperament“ der Liuthargruppe nennt (vgl. Vöge, Malerschule um das Jahr 1000, S. 78 f., 220 f.) mehr oder minder allen diesen doch sicher nicht von einer Hand stammenden Codices eigen. Zudem tritt der Gegensatz zum Egbertcodex auch sonst, z. B. in den Aeusserlichkeiten des Illustrationssystems hervor. In E. herrscht der oblonge in die Textcolumne eingefügte Bildstreifen, in Aa. die ganzseitige Bildtafel mit reichen Bogenstellungen und Architekturen.

Hier ist also nicht blos ein Gegensatz von „Individualitäten“, sondern auch ein solcher der Richtung. Der Egbertcodex weist zwar in einem grossen Theil seiner Bilder auf dieselben Wurzeln wie die Liutharhandschriften, aber es machen sich daneben anderweitige, wahrscheinlich von römisch-altchristlichen Hss. ausgehende Einflüsse hier stärker geltend als in der Liuthargruppe. — Wo liegen nun die gemeinsamen Wurzeln, soweit sie vorhanden sind? Wie die karolingischen Tituli vermuthen lassen, in der älteren abendländischen Kunst. Ob in der abendländisch-altchristlichen in letzter Linie, das ist damit allerdings noch nicht ausgemacht. Ich habe

späteren Echternacher Sachen durch die feinere „Reichenauer“ Farbenstimmung sehr deutlich auszeichnet, als eine Copie einer Handschrift Echternacher Richtung von einer Hand meiner Schule gefasst, deren Manier ich auch im Kopf des Johannes noch durchwirken sah. Haseloff hält es für ausgeschlossen, dass in diesem Sinne damals Copieen angefertigt seien. Aber auf den Wunsch eines hohen Reichenauer Bestellers z. B., der etwa eine Handschrift dieser Schule zu Gesicht bekam und eine Doublette besitzen wollte, kann damals ebenso gut und ebenso genau durch einen Reichenauer Maler copirt sein, als in späteren Jahrhunderten copirt worden ist. Man könnte sich denken, dass die Handschrift dann wirklich nach der Reichenau gelangt und (Haseloff's These immer als richtig vorausgesetzt) dort mit den Canonesfigürchen nachträglich geschmückt sei, während der in Trier gebliebene Reichenauer Maler dann in der Echternacher Weise — nur zarter — fortarbeitete. Haseloff sagt: eine Copie kann nicht vorliegen, weil wir gar keine Trier-Echternacher Originale aus der Zeit haben. Er hält ja aber selbst die Handschrift für ein solches! In der charakteristischen Trier-Echternacher Farbenbuntheit eine spätere Verwilderung zu sehen, ist deshalb vielleicht auch gewagt, weil die Buntheit gerade zu einem Theil altes karolingisches Erbe zu sein scheint.

schon früher z. Th. auf die Anklänge an Altchristlich-orientalisches aufmerksam gemacht, die sich in den Liutharhandschriften finden. Die noch so antik berührende Ornamentik des Aachener Codex hat ihre auffallendsten Analogieen in den östlich beeinflussten Mosaiken Ravenna's (i. S. Vitale z. B.). Aber auch die des Rabulacodex bietet die meisten dieser Motive, allerdings neben zahlreichen anderen. Zwar ist damit noch nichts gewonnen, denn denselben Elementen begegnen wir schon in den römischen Katakomben. Es kommt aber hinzu, dass auch die Compositionen manches Verwandte mit frühorientalischen haben. So in auffallender Weise die Kreuzigung: zumal wenn man die im Aachener und im Egbertcodex zusammen in's Auge fasst. Beide haben den langgewandeten Christus; in Aa. ist die Gruppe der Kriegsknechte (Anordnung der Köpfe im Profil!), auch die Gruppe von Maria und Johannes (Beide stehen links!) besser festgehalten, in E. die der Marien und die klagenden Gebärden des Protagonisten. — Hinzu kommt, dass für die Liutharhandschriften der Typus des stehend zum Himmel auffahrenden Christus charakteristisch ist, den auch die Rabulahandschrift hat, der auch in der frühorientalisch beeinflussten Adagruppe einmal vorkommt[4]) (im Soissonsevangeliar, Kanones, Abb. Janitschek, D. Malerei, zu S. 32, womit man die Darstellung in der in Berlin bewahrten Mindener Handschrift vergleichen wolle). In der Verkündigungsscene bietet der Rabulacodex wie A. u. E. die stehende, nicht die sitzende Madonna. Gehen aber nicht auch die grossartig-visionären Evangelistendarstellungen der Handschriften in München (Cim. 58) und in der Barberina auf die orientalische Phantasie zurück? Ist nicht die in Cim. 59 gegebene Darstellung des Lebensbaumes eine Erfindung des Orients? Ist nicht das die Initialornamentik der Liuthargruppe charakterisirende vieltheilige Blatt mit muschelartigem Umschlag ein, ich will nicht sagen frühorientalisches, aber sicher ein byzantinisches Element? Ja, zeigt sich nicht in der schon berührten Ganzseitigkeit der Bilder in der grundsätzlichen Anordnung der Figuren unter Architekturen, wie sie die älteste Liuthar-Handschrift hat, eine gewisse allgemeinere Verwandtschaft der Gattung theils mit dem Rabulacodex[5]) theils mit der karolingischen Adagruppe, für deren in letzter Linie frühorientalische Herkunft (auch in Stil und Technik!)[6]) Haseloff (mit

---

[4]) Allerdings auch im Utrechtpsalter (vergl. Tikkanen, Psalterillustration i. MA. I, 3 S. 289), wo jedoch der am ehesten römisch-altchristliche Typus mit seitlich hinauffahrendem Christus zweimal daneben steht.

[5]) Vgl. Garrucci, Storia dell' arte cristiana. Tav. 128 f., 140; auch die Schweifung der Giebel ist merkwürdig.

[6]) Interessant, dass der Adaschule auch die Darstellung der Versuchung (in mehreren Scenen) eigen gewesen zu sein scheint; ich schliesse das aus der kleinen Vignette mit den Christus huldigenden Engeln im Soissons-Evangeliar (Bl. 82a), einer Gruppe, die hier im Anschluss an die Taufe nur als die Schlussscene der Versuchung (vgl. die Darstellungen der Liuthargruppe und dazu Math. c. 3, 17 und 4, 1 ff) gedeutet werden kann.

dem Referenten) so lebhaft eintritt? eine Verwandtschaft der Gattung, die auch darin zu Tage liegt, dass schon in der ältesten Handschrift der Adagruppe, dem Evangeliar des Godescalc ein Theil der ornamentalen Motive sich wiederfindet, die für den Aachener Codex charakteristisch sind[7]. — Zwar, aus diesen und ähnlichen Beobachtungen den Schluss zu ziehen, dass auch die wichtigste ottonische Schule (wie die für uns wichtigste karolingische) im frühchristlichen Orient wurzele, wäre verwegen; aber die Möglickeit ist keineswegs ausgeschlossen. Gewiss könnte es nicht die Stufe des Rabulacodex gewesen sein, von der aus die Abzweigung erfolgt wäre; diese müsste schon früher stattgefunden haben, denn der Rabulacodex zeigt eine ganze Reihe specifisch orientalischer Elemente, die in unsere Gruppe nicht übergegangen sind. Einzelnes von diesen könnte sich allerdings auf dem langen Wege (über Italien) verloren oder abgeschliffen haben. —

Es ist am wahrscheinlichsten, dass die Traditionen der Adagruppe der Reichenau durch das karolingische Frankreich vermittelt sind. Liegt es nicht bei der Lage und Geschichte des Klosters nahe, anzunehmen, dass sich daneben schon frühzeitig, besonders aber auf dem Gebiete der Monumentalmalerei von Italien (Ravenna, Verona) ausgehende Strömungen werden geltend gemacht haben? Wie dem aber auch sei, unrichtig ist, glaube ich, jedenfalls die Auffassung Swarzenski's, wonach diese ganze ottonische Renaissance-Malerei mit dem Codex Egberti „stehe und falle“, von diesem als dem (römischen Werken des IV. Jahrhunderts direct nachgeschaffenen) bahnbrechenden Werke der Erneuerung gleichsam ausstrahle. Die älteste Liutharhandschrift, der Aachener Codex kann eben vom Egbertcodex ganz und gar nicht abgeleitet werden; was von den Kreuzigungen angedeutet ist, genügt um zu zeigen, dass zwar gemeinsame Wurzeln, aber nicht eine directe Beziehung hier vorliegt. Gerade die Richtung des Egbertcodex bedeutet, wie auch Haseloff vermuthet, auf der Reichenau mehr eine Episode; die Liuthargruppe überdauert sie, während der Egbertcodex allerdings für eine andere Schule, die Trierer, von grosser Bedeutung ward, was sich durch seine Bestimmung von selbst erklärt. Sollte nicht aber auch diese längere Lebenskraft der Liuthargruppe damit zusammenhängen, dass sie schon länger und tiefer im heimischen Boden wurzelte? — —

Von den vortrefflichen Darlegungen Sauerland's ist für die Kunstgeschichte am wichtigsten der Nachweis, dass die, dem Egbertpsalter später hinzugefügten sog. Gertrudianischen Gebete nebst den 5, stark byzantinisirenden Gemälden, nicht erst, wie man bisher meinte, für die Königin Gertrud von Ungarn († 1213), sondern schon um 1085 und zwar für eine russische Grossfürstin des Namens, die Gemahlin des Grossfürsten Isjaslaw von Kiew und Mutter jenes Jaropolk, der 1075 sein Reich vom römischen Stuhle zu Lehen nahm, eingefügt sind. Diese interessante Episode der

[7] Die Richtung auf zeichnerische Behandlung ist auch den frühorientalischen Reliefs eigen, besonders den „syrisch-ägyptischen“ Elfenbeinen.

russischen Geschichte spiegelt sich auch in den mit Beischriften versehenen Bildern, in denen der hl. Petrus als Schutzpatron auftritt. Dadurch wird nun zugleich auch der frührussischen Kunstgeschichte neues und werthvolles Material gesichert, dem Haseloff einen sachkundigen Schlussabschnitt widmet. Interessant sind hier besonders die Bemerkungen über die Darstellung von Kirche und Synagoge in der östlichen Kunst, die man bisher mit Unrecht auf abendländische Einwirkungen zurückführte.

An Einzelheiten sei noch erwähnt, dass mit den Deckelverzierungen auf dem Poussayer Codex — Haseloff stellt mit der Christusfigur als „ausserordentlich verwandt“ die der Baseler Tafel zusammen, was zum mindesten übertrieben ist — die an dem Tragaltar im Münchener Nat.-Mus. (Nr. 198) auffallend übereinkommen. — Zu der Bemerkung auf S. 90: „Die Anordnung Joseph's als Gegenstück zu Maria“ (in der Geburtsscene) „ist rein abendländisch“, sei auf Leitschuh, Geschichte der karol. Malerei, S. 147, verwiesen. — In zwei Gedichten dieser Zeit, die in Trierer Handschriften erhalten und früher von Sauerland publicirt sind (Neues Archiv f. ä. d. Geschichtskunde 16, 178) findet sich ein auffallender Anklang an die Widmungsverse von München Cim. 57; inwieweit der Vers formelhaft, kann ich nicht sagen. Das karol. Elfenbein dieser Hs. steht denen des Psalters Karl d. Kahlen nahe, weist also auf Reims. *Vöge.*

M. Csaki. Führer durch die Gemäldegalerie des Baron Bruckenthal'schen Museums in Hermannstadt. Herausgegeben im Auftrage des Curatoriums. Fünfte Auflage. Hermannstadt, Selbstverlag des Museums. 1901. 349 SS. 8⁰.

Eine Fülle von Gemälden verschiedensten Ranges ist es, die in der geistigen Hauptstadt Siebenbürgen's, in Hermannstadt, verwahrt wird. Nachgerade wird diese Thatsache schon einigermassen unter den Kunstfreunden bekannt, da sich seit 1894 die Litteratur wiederholt mit der Sammlung als Ganzem und mit einzelnen Bildern derselben beschäftigt hat. Auch das Repertorium für Kunstwissenschaft handelte von der Bruckenthal'schen Galerie. (XIX. S. 109 ff.) Es war 1896. Damals gab es nur einen in wissenschaftlicher Beziehung ganz und gar unzureichenden Führer, keinen Katalog, kein beschreibendes Verzeichniss. Diesem Mangel ist nun in jüngster Zeit abgeholfen worden. Custos Michael Csaki ist im Laufe des Sommers 1900 mit der neuen Katalogisirung der Sammlung fertig geworden, und jetzt, 1901, liegt ein nettes Bändchen vor uns, das eine Uebersicht über die 1239 Bilder der Bruckenthal'schen Galerie vermittelt[1]). Die Beschreibung der Gemälde, die Zusammenstellung des Kataloges im Allgemeinen und die Vorrede sind Csaki's Werk. Der Genannte spricht in der Vorrede auch von meinem Antheil an der Arbeit, und das ist ein Punkt,

[1]) Ich schreibe Bruckenthal mit ck, da dies die ursprüngliche Schreibweise ist. Warum sie neuestens mit der Schreibung Brukenthal vertauscht worden ist, vermag ich nicht anzugeben.

Kraus' Ausgabe des Codex Egberti in Trier machte den Wunsch in mir rege, auch den vielgerühmten, aber nur wenigen bekannten Psalter Egberts in Cividale durch eine ähnliche Veröffentlichung der Wissenschaft zugänglich zu machen, und dies um so mehr, als der genannte Gelehrte die Handschrift als eine in Trier entstandene ansah. Mittlerweile kam als Programmbeilage des Realgymnasiums das erste Heft meines beschreibenden Verzeichnisses der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier heraus. Ich durfte darin gleich die grössten Herrlichkeiten dieser ehrwürdigen Sammlung beschreiben: die Adahandschrift (Codex aureus), den Codex Egberti, das Mergener Evangeliar, die Apokalypse. Bei der Besprechung der letzteren wagte ich die Vermutung, sie sei in Trier entstanden, und wenn dies der Fall, so liege kein Grund vor, an der Möglichkeit zu zweifeln, dass der Codex aureus auch ein Trierer Kind sei. Ich brauche nicht zu verschweigen, dass ich wünschte, ihn zum Landsmanne zu haben. Aber eben deshalb hielt ich mit meinem Urteil zurück und verwies dieserhalb auf die damals in Vorbereitung begriffene Herausgabe der Handschrift durch die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. Die Herausgabe wurde von Männern veranstaltet, die unter die dazu berufensten gezählt werden mussten. Als ihr Werk (i. J. 1889) erschien, erlebten meine Wünsche eine doppelte Enttäuschung: Der Kunsthistoriker Janitschek verlegte den Ursprung der Handschrift nach Metz, während Menzel ihn aus der Aachener Palastschule herleitete. Diese beiden Meinungen liessen sich freilich auf etwas gewaltsame Weise dahin vereinigen, dass möglichenfalls der Bildschmuck in Metz und der Text in Aachen entstanden sein mochte. Zu meinem Erstaunen wurde die Möglichkeit, dass die Handschrift dort, wo sie nachweislich seit dem zwölften Jahrhundert und wahrscheinlich seit ihrer Fertigstellung beruhte, auch entstanden sei, nämlich in St. Maximin, kaum in Erwägung gezogen. Ich dachte dabei an den früheren Glanz dieser uralten Abtei, und meine Vorstellung fand es nicht schwerer, die Prachthandschrift unter den kunstreichen Händen der Maximiner Mönche entstehen zu sehen, als, bei einer sehr fraglichen Arbeitsteilung, in dem ehedem Trier im Range nachstehenden Metz und in Aachen. Ich hielt mich aber selbst für befangen

und beschränkte mich darauf, dem Gange der kunstgeschichtlichen Forschung als aufmerksamer Zuschauer zu folgen. Da wurde durch Vöge das Bestehen einer mit der Ottonenzeit anhebenden Echternacher Schule festgestellt[1]), immerhin ein Anhaltspunkt dafür, dass in der Trierer Gegend die Vorbedingungen für eine bedeutende Kunstentwicklung vorhanden gewesen sein müssen. Edmund Braun versuchte einige Jahre danach den Beweis des Vorhandenseins einer Trierer Schule unter Aufstellung von Kennzeichen derselben[2]). Er stand meiner Vermutung des Trierer Ursprungs der Adahandschrift sympathisch gegenüber. Bei der Besprechung dieser Arbeit wies Vöge eine Reihe der zur Adagruppe gehörigen Handschriften nach, mit welcher die des Trierer Registrum Gregorii in innigem Zusammenhang stehe. Er gab dabei die Möglichkeit zu, dass Trier das Zentrum einer grossen Malerschule gewesen sei. — Jetzt war für das lebende Trier der Zeitpunkt gekommen, aus seiner Unthätigkeit hervorzutreten. Jetzt war es an ihm, nach Kräften dazu beizutragen, dass die Frage gelöst wurde: Lässt sich der Trierer Ursprung bekannter Prachthandschriften nachweisen? Aus dieser ergab sich dann die weitere Frage: Welche Schlüsse lassen sich aus dem Trierer Ursprung dieser oder jener Prachthandschrift bezüglich des Bestehens einer Trierer Malerschule ziehen? — Am nächsten drängte sich hier wiederum der Codex von Cividale der Vorstellung auf, der nach Kraus und Lamprecht vermutlich von dem Trierer Chorbischof Ruotbert angefertigt war und inhaltlich unter den liturgischen Handschriften die deutlichsten Beziehungen zu Trier aufweist. Hier konnte man also mit Aussicht auf Erfolg einsetzen. Seine nahe Verwandtschaft zum Codex Egberti, die man bereits zu erkennen begann, wirkte nicht entmutigend, da dieselbe ja auf einem in Trier selbst ausgeübten Einfluss des letztern beruhen konnte; und selbst für den Fall, dass auch der Psalter, gleich dem Evangelistar Egberts, in Reichenau entstanden war, blieb aus der Vergleichung beider und der Erforschung ihrer sonstigen Beziehungen eine Aufhellung des trierischen Anteils an der ottonischen Kunstentwicklung zu erhoffen. In dieser Hoffnung sollten wir uns nicht getäuscht haben. Die ersten Mittel zur Inangriffnahme des Werkes flossen, zu meiner Freude, aus einer trierischen Quelle. In hochherziger Weise stellte Herr A. Steingröver zu diesem Zwecke Mittel zur Verfügung. Bei den vorbereitenden Studien wurde es mir indessen klar, dass ich der vereinzelten Handschrift in Cividale mit Aussicht auf Erfolg nicht näher treten konnte, ehe ich eine grössere Menge karolingischen und ottonischen Vergleichungsstoffes durchgearbeitet hätte. Nachdem mir die Ehre zuteil geworden, zum zweiten Sekretär der Gesellschaft für nützliche Forschungen ernannt zu werden, war nichts natürlicher, als dass ich wünschte, die Gesellschaft möge sich zur Trägerin insbesondere auch der jetzt dringlichen kunsthistorischen Forschungen, bezw. Veröffentlichungen machen. Sie gewährte mir für die Beschaffung photographischen Vergleichsmaterials einen unbegrenzten Kredit, während ich die von Herrn Steingröver bewilligte Summe für eine Studienreise nach Paris verwendete.

[1]) Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891. Westd. Zeitschr., Ergänzungsheft 7.

[2]) Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. Trier 1896. Westd. Zeitschr., Ergänzungsheft 9.

Nach meiner Rückkehr stellte ich als vorläufiges Ergebnis das auf, dass Maximin der Sitz der gesuchten Trierer Zentralschule und dass das Registrum Gregorii und sein naher Verwandter, ein Pariser Evangeliar [1]), die höchsten Hervorbringungen dieser Schule seien. Die Behauptung von der hervorragenden künstlerischen Bedeutung der genannten Handschriften ist durch die hier vorliegenden Forschungsergebnisse mehr als bestätigt, da sie förmlich auf den Gipfel der Leistungen ottonischer Kunst erhoben werden. Ihre Trierer Entstehung ist jetzt gleichfalls gesichert, und Maximin behält auch heute auf den Titel des Sitzes der Trierer Malerschule die nächste Anwartschaft. — Einen Teil der Früchte meiner Pariser Studien legte ich in einer Abhandlung des jüngsten Jahresberichtes der Gesellschaft nieder unter dem Titel: Bücherei und Bücherwesen von St. Maximin im Mittelalter. Während der Abfassung derselben wurde es mir deutlich, dass die Bearbeitung des Codex von Cividale am besten geteilt würde, dergestalt, dass die Geschichte der Handschrift als eines liturgischen Buches von einem in liturgischen Dingen bewanderten Historiker und ihre kunstgeschichtliche Seite gleichfalls von einem tüchtigen Fachmann behandelt würde. In Dr. Sauerland, der gerade in Italien weilte, fand sich eine Persönlichkeit, die zugleich auf dem Gebiete der Trierer Geschichte heimisch war und im übrigen alle für den vorliegenden Zweck irgend wünschenswerten Eigenschaften gewährleistete. Für die Behandlung des Bildschmuckes bot sich der durch seine Veröffentlichungen auf verwandtem Gebiete schnell bekannt gewordene Dr. Haseloff der Vorstellung ganz von selber dar.

Die aussergewöhnliche Laufbahn, die die Handschrift, ehe sie in den sicheren Hafen des Domes von Cividale einlief, zu durcheilen hatte, musste von Dr. Sauerland mit unsagbarer Geduld ergründet werden, während Dr. Haseloff anfänglich zweifeln mochte, ob sich die verwickelte Entstehungsfrage der einschlägigen Handschriftengruppen würde entwirren lassen. — Hochinteressant ist Dr. Sauerlands Schilderung, wie die Handschrift, die in der glänzenden Egbertischen Zeit den Trierer Dom hat zieren helfen, nach dem fernen Osten verschlagen wurde, dann nach Südwestdeutschland und endlich in die Hände der hl. Elisabeth, der Patronin Deutschlands, gelangt ist, die sich der gerade auf ihren Fall passenden »Gertrudianischen Gebete« bedient haben mag, als ihr Herz in folternder Spannung bei ihrem auf der Kreuzfahrt befindlichen Gatten weilte. — Sogar ein bisher noch dunkles Stück russischer Geschichte wird, dank der gründlichen Forschung Sauerlands, durch die Handschrift aufgehellt. — Haseloffs umfassende Arbeit hat das Verdienst, die Reichenauer Herkunft der Handschrift klarzustellen. Die ausgiebige und tiefgründige Erforschung all ihrer Beziehungen hat zur Folge, dass der ganze Egbertische Kreis von Kunsthandschriften samt seiner Beziehung zur gleichzeitigen, zu der karolingischen und womöglich der altchristlichen Kunst beleuchtet wird. Dabei ist es Haseloff m. E. endlich gelungen, die Entwicklung der ottonischen Renaissance zu ergründen und dafür, wie bei einer Ellipse zwei Brennpunkte, Reichenau und Trier, festzustellen. Diese Entdeckung fördert die allgemeine und die trierische Kunstgeschichte je um einen grossen, ja den entscheidenden Schritt.

[1]) Bibliothèque nationale, f. l. 8851.

Trier trägt dabei den Ruhm davon, dass ihm förmlich die Blüte der ottonischen Buchmalerei, das Registrum Gregorii entsprossen ist, und Haseloff ist es zu verdanken, dass das schöne Bruchstück von Chantilly, bisher »inconnu«, als ein Teil jener herrlichen Trierer Handschrift erkannt ist. Aber auch die beiden vollständig erhaltenen Prachthandschriften der Stadtbibliothek, die Adahandschrift und der Codex Egberti erscheinen, womöglich, in neuem Glanze, und nach einer Probe von vorher nie gesehener Ausdehnung und Gründlichkeit wird die Buchmalerei des Codex Egberti im ganzen, wenn überhaupt als je erreicht, so doch als unübertroffen bezeichnet.

Die Gesellschaft für nützliche Forschungen hat also die Genugthuung, der Stadt Trier teils zu geben teils zu sichern die Ruhmestitel, dass sie einige der wertvollsten deutschen Buchmalereien besitzt und zum Teil selbst hervorgebracht hat. – Eine schöne Aufgabe für die Gesellschaft wäre es, auf karolingischem Gebiete nach ähnlichen Lorbeeren zu ringen, wie sie sie auf ottonischem jetzt hat pflücken dürfen.

Durch die Schicksale des Egbertpsalters kommt die Trier-Reichenauer Kunst mit der altrussischen in Berührung. Die fünf russischen Bilder, die der Handschrift beigefügt worden sind, erheben sie nach Haseloff auf die kunstgeschichtliche Rangstufe der beiden bisher bekannten besten altrussischen Buchmalereien gleichen Alters. Die figürlichen Darstellungen dieses Teiles der Handschrift sind den entsprechenden Bestandteilen ihres abendländischen Teiles bei weitem überlegen, während der letztere sich als ein ganz hervorragendes Denkmal der Ornamentik erweist.

Die Verhältnisse haben an die Druckerei und die Lichtdruckanstalt ganz ungewöhnliche Anforderungen gestellt. Die Umstände der Herstellung des Werkes, die in anbetracht der Kürze der verfügbaren Zeit, in jeder Beziehung, eine anerkennenswerte Leistung darstellt, stempeln es zu einem vollkommen trierischen Erzeugnis. Das Buch ist in allen seinen Teilen in der Stadt Trier selbst, sein Bildschmuck sogar auf ehemals Maximiner Gebiet hergestellt.

Max Keuffer.

INHALTS-VERZEICHNIS.



DER PSALTER

DES

TRIERISCHEN ERZBISCHOFS EGBERT

IN

CIVIDALE.

EINE HISTORISCH-KRITISCHE UNTERSUCHUNG UND DARLEGUNG

VON

HEINRICH VOLBERT SAUERLAND.



Der in der Bibliothek zu Cividale[1]) aufbewahrte und bisher gewöhnlich mit dem Namen Codex Gertrudianus bezeichnete Handschriftenband enthält ausser je drei vorn und hinten eingefügten papiernen Schutzblättern 233 Pergamentblätter, deren Länge 238 und deren Breite 188 Millimeter beträgt. Der Einband ist nicht sehr alt; er dürfte dem XVIII. Jahrhundert angehören. Derselbe ist einfach und fast schmucklos; er besteht aus zwei mit roter gemusterter Seide überzogenen Holzdeckeln mit zwei einfachen silbernen Schliessen, deren Krampen aber verloren sind. Der Rücken des Einbandes trägt ein Schildchen mit der Bibliotheknummer: CXXXVI. Die Innenseite des hinteren Einbanddeckels trägt den modernen Vermerk: Codici Sacri N. 6. Cividale. Dass dieser Einband zu einer Zeit angefertigt worden ist, in welcher der Hauptbestandteil des Kodex, der Psalter, nicht mehr zu seinem ursprünglichen Zwecke, dem liturgischen Chorgebete, benutzt wurde, ergiebt sich aus einem bei Herstellung ebendieses Einbandes begangenen Versehen. Von einer Lage des Psalters (fol. 187 194) sind nämlich die vier Doppelblätter in der Weise verstellt worden, dass das ursprünglich und richtig an vierter Stelle stehende Doppelblatt in die erste Stelle gerückt ist. Durch diese irrtümliche Verrückung ist natürlich auch die ursprüngliche und richtige Aufeinanderfolge des Textes arg zerrüttet worden. Dies aber wäre sofort bemerkt und wieder berichtigt worden, wenn damals der Psalter noch seinem ursprünglichen Zwecke gedient hätte.

Der Inhalt des Kodex zerlegt sich in vier Hauptbestandteile. In der nachstehenden Darlegung werden dieselben gemäss der zeitlichen Aufeinanderfolge ihrer Herstellung mit den Buchstaben A, B, C, D und gemäss ihrer örtlichen Aufeinanderfolge im Kodex mit den Ziffern 1, 2, 3, 4 bezeichnet werden.

Nicht nur den ältesten, sondern auch den umfangreichsten Hauptbestandteil bildet der schon oben erwähnte Psalter (A^3). Er beginnt mit Blatt 15 und endigt mit Blatt 208, umfasst also 194 Blätter und somit etwa vier Fünftel des ganzen Kodex, dessen drei andere Hauptbestandteile dann auch in Wirklichkeit nur dem Psalter an- oder

[1]) In Cividale sind Bibliothek, Archiv und Museum in einem Gebäude vereint und in musterhafter Ordnung, welche dem zeitigen Direktor, Grafen A. Zorzi, zu verdanken ist. Über die Bestände giebt das von diesem neuestens herausgegebene Werk: »Museo, Archivi e Biblioteca di Cividale. Cividale. Fulvio. 1899« Auskunft.

eingefügte Zuthaten sind. Unter diesen Umständen erscheint es als sachgemäss und einzig richtig, die bisher angewendeten Benennungen des Buches als »Codex Gertrudianus« oder »Liber precum Gertrudis« aufzugeben und dieses — nach der alten Regel: a potiori fit denominatio — mit dem in der Aufschrift erscheinenden Namen zu bezeichnen.

I.

A[3] enthält fünfundzwanzig Lagen, von denen die erste (fol. 15—18) aus zwei, die folgenden dreiundzwanzig (fol. 19—202) aus je vier und die letzte (fol. 203—208) aus drei Bogen oder Doppelblättern bestehen. Von der ersten Lage sind ursprünglich das erste Blatt (fol. 15), die Vorderseite des zweiten (fol. 16), die Rückseite des dritten (fol. 17') und die Vorderseite des vierten und letzten Blattes und von der letzten Lage die zweite Hälfte der Rückseite des dritten Blattes (fol. 205') und die folgenden drei letzten Blätter (fol. 206—208) leer gelassen worden. Bei dieser letzten Lage besteht der Grund hiervon in dem Umstande, dass in der Mitte von fol. 205 der Text des Psalters endigt, und bei jener ersten Lage in der Anordnung der dem Texte des Psalters vorangestellten vier Widmungsbilder. Von diesen stellt das erste den Ruodpreht dar, wie er den Psalter einer zweiten Person überreicht[1]), das zweite den Erzbischof Egbreht, wie er den Psalter von Ruodpreht in Empfang nimmt[2]), das dritte den Erzbischof, wie er den Psalter an eine dritte Person übergiebt[3]), und das vierte den h. Petrus, wie er den Psalter aus den Händen des Erzbischofs empfängt[4]). Von den beiden Widmungsversen befindet sich dem Gegenstande der vier Abbildungen entsprechend die erste Hälfte des ersten Hexameters: DONVM FERT RVODPREHT auf der ersten Abbildung, die zweite Hälfte des ersten: QVOD PRESVL SVSCIPIT ECBREHT auf der zweiten Abbildung, die erste Hälfte des zweiten Hexameters: QVI TIBI DAT MVNVS auf der dritten Abbildung und die zweite Hälfte des zweiten Hexameters: DELE SIBI PETRE REATVS auf der vierten Abbildung. Diese Anordnung nötigte, jedes der beiden Bilderpaare auf zwei nebeneinander befindlichen Seiten herzustellen, und da das erste Blatt der ersten Lage (fol. 15) füglich als Schutzblatt unbenützt zu lassen war, so wurden fol. 16' und fol. 17 für das erste Paar der Widmungsbilder, fol. 18' und fol. 19 für das zweite Paar derselben verwendet und somit fol. 15, 15', 16, 17' und 18 leer gelassen.

Auf diese vier Widmungsbilder liess aber der Künstler, welcher die Herstellung des Psalters besorgte, nicht unmittelbar den Psalmentext folgen. Er beschloss, diesem Texte gewissermassen als Titelbild die Figur des königlichen Psalmensängers mit Krone und Harfe voranzustellen und dann den ersten Psalm mit einer prächtigen Initiale (B) zu beginnen, welche der Grösse des Sängerbildes entsprechend mit diesem ein drittes Bilderpaar bilden sollte. Da es nun aber aus technischen Gründen sehr misslich gewesen sein würde auf der Rückseite von fol. 19, auf dessen Vorderseite das vierte Widmungsbild gemalt war, das Sängerbild zu bringen, so wurden wiederum fol. 19' und 20 freigelassen und dann auf fol. 20' und 21 das Bild Davids[5]) und das der Initiale (B) des ersten Psalms[6]) neben einander gestellt.

[1]) Siehe Abbildung auf Tafel I. — [2]) Abb. Tafel II. — [3]) Abb. Tafel III. — [4]) Abb. Taf. IV. — [5]) S. Tafel V. — [6]) S. Tafel VI.

Auf fol. 21 beginnt dann der Psalmentext mit dem dritten Worte des ersten Psalms und endigt auf fol. 187′ Zeile 6 mit den Schlussworten des letzten Psalmes: spiritus laudet dominum. Nun befindet sich aber gerade dieser Schluss in demjenigen Quaternio (fol. 187—194), dessen vier Doppelblätter bei Herstellung des gegenwärtigen Einbandes, wie bereits oben bemerkt wurde, in unrichtiger Reihenfolge zusammengestellt worden sind. Wird die ursprüngliche und richtige Reihenfolge dieser Blätter wieder hergestellt, so erscheinen auch die letzten Psalmen[1]) in der richtigen Abfolge.

Unmittelbar daran reihen sich zehn Cantica:

1. Canticum Esaiae: Confitebor tibi, domine, quoniam iratus es mihi u. s. w.
2. Canticum aegrotantis Ezechiae: Ego dixi: In dimidio dierum meorum u. s. w.
3. Canticum Annae: Exultavit cor meum in domino u. s. w.
4. Canticum Moysi et Mariae: Cantemus domino; gloriose enim magnificatus est u. s. w.
5. Canticum Abacuc: Domine audivi auditionem tuam u. s. w.
6. Canticum Moysi: Audite caeli, quae loquor u. s. w.
7. Ymnus trium puerorum: Benedicite omnia opera domini domino u. s. w.
8. Canticum Zachariae et Elisabeth: Benedictus dominus deus Israel u. s. w.
9. Canticum Mariae: Magnificat anima mea dominum u. s. w.
10. Canticum Symeonis: Nunc dimittis servum tuum, domine u. s. w.

Der Text des letzten Canticum endigt auf fol. 201′. Unmittelbar darauf folgen:

fol. 201′: Ymnus quem Sanctus Ambrosius et Sanctus Augustinus invicem condiderunt. Te deum.

fol. 202′: Oratio dominica. Pater noster.

fol. 203: Symbolum apostolorum.

fol. 203′—205′: Fides Athanasii Alexandrini episcopi.

Hiermit schliesst der ursprüngliche Text des Psalters (A^3).

In den Psalmentext eingefügt sind aber noch vierzehn Bilder Trierischer Erzbischöfe, deren jedes eine volle Seite einnimmt. Dieselben sind nicht in regelmässigen Zwischenräumen eingefügt. Es befinden sich nämlich: fol. 30′ S. Eucharius, fol. 41′ S. Valerius, fol. 52′ S. Maternus, fol. 66′ S. Agricius, fol. 77′ S. Maximinus, fol. 86′ S. Paulinus, fol. 99′ S. Nizetius, fol. 115′ S. Marus, fol. 127′ S. Felix, fol. 135′ S. Modualdus, fol. 151′ S. Liutwinus, fol. 168′ S. Legontius, fol. 173′ S. Magnericus und fol. 182′ S. Abrunculus. Wie sich aus dieser Angabe erweist, sind sämtliche Erzbischofbilder auf der Rückseite der betreffenden Blätter angebracht, so dass jedes Bild dem Benutzer des Psalters auf der linken Seite erscheint. Jedem Bischofbilde gegenüber befindet sich dann zur Rechten auf der Vorderseite des nächstfolgenden Blattes — gerade wie bei dem obenerwähnten Titelbilde des königlichen Sängers David — die eine ganze Seite einnehmende prachtvolle Initiale des nächstfolgenden Psalmes. Es sind dieses die Initialen der Psalmen 11 (S) 21 (D) 31 (B) 41 (Q) 51 (Q) 61 (N) 71 (D) 81 (D) 91 (B) 101 (D) 111 (B) 121 (L) 131 (M) 141 (U). Hier zeigt es sich, dass die Zahl der

[1]) Der zunächst voraufgehende Quaternio schliesst (fol. 186′) mit Psalm 144 Vers 16: Oculi omnium in te sperant, domine, et tu das escam illorum in tempore oportuno.

Erzbischofbilder (14) keine willkürlich gewählte ist. Der Zahl der 150 Psalmen entsprechend ist jedesmal einer Zehnzahl von diesen ein Bild vorangestellt worden, der ersten Zehnzahl das des königlichen Psalmensängers und jeder folgenden Zehnzahl das eines schon damals als heilig verehrten Erzbischofs, und jede Zehnzahl der Psalmen beginnt dann mit einer grossen Prachtinitiale, während die übrigen Psalmenanfänge mit kleineren und einfacheren Initialen (und die einzelnen Abteilungen inmitten des 118. Psalmes mit noch kleineren und noch einfacheren) geziert sind.

Die künstlerische Gestaltung und Ausstattung der Bilder und der grössten, mittleren und kleineren Initialen zu würdigen und zu beschreiben überlasse ich dem dieser Publikation zugrunde liegenden Plane gemäss dem mit dieser Aufgabe betrauten Kunsthistoriker und bemerke hier nur, dass wegen der reichen und prächtigen Anwendung des Goldes bei den Initialen der Psalmen, bei deren Überschriften und ersten Zeilen sowie bei den Anfangsbuchstaben der einzelnen Psalmenverse die Benennung als »psalterium magnum auro conscriptum« ganz zutreffend ist.

Die Schrift des Psalters ist eine grosse und kräftige Minuskel, wie sie gegen Ende des X. Jahrhunderts bei sorgfältigeren Aufzeichnungen üblich ist. Allem Anscheine nach ist sie von einer einzigen Hand gefertigt, welche freilich im weiteren Verlaufe der Arbeit ermattend in den mittleren und letzten Lagen des Psalters zu kleineren Minuskeln und Majuskeln übergegangen ist[1]). Das bei der Schreibung angewendete Schema besteht aus zwanzig eingeritzten Linien, die in einem etwa 178 Millimeter langen und 113 Millimeter breiten Schriftrahmen eingespannt sind, welchem die in goldenen Majuskeln ausgeführten Initialen der einzelnen Psalmverse links vorangestellt sind.

Über die Umstände der Herstellung des Psalters geben die beiden leoninischen Hexameter der vier Widmungsbilder:

Donum fert Ruodpreht, quod praesul suscipit Ecbreht;
Qui tibi dat munus, dele sibi, Petre, reatus

einige, aber freilich ungenügende Auskunft. Aus denselben ergiebt sich, dass der Trierische Erzbischof Egbert (977—993) einen gewissen Ruodprecht zur Herstellung des Psalters veranlasst hat, der von dem Erzbischof dem h. Petrus als dem Patron seiner Domkirche (und Diöcese) gewidmet war. Auf diese Widmung weisen dann auch deutlich und sicher die vierzehn Bilder Trierer Erzbischöfe hin.

Wer aber ist nun jener Ruodprecht gewesen und wo hat er gelebt?

Kraus hat denselben anfangs in der Abtei Reichenau gesucht, wo ja auch für Egbert ein anderer Prachtkodex, ein Evangelistarium[2]), hergestellt worden ist. Nach ihm glaubte dann Lamprecht in dem Trierer Chorbischof und späteren Archidiakon Ruotbert, der während der Jahre 970—981 viermal in Urkunden erscheint, den Hersteller

---

[1]) Vgl. Tafel XXXV—XXXVIII.

[2]) Nr. 24 der Trierer Stadtbibliothek. Vgl. über dasselbe: Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg im Br. 1884 und Keuffer, Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier. Trier. 1888. S. 28—30, wo auch auf die diesen Kodex betreffende, übrige Litteratur verwiesen ist.

des Kodex gefunden zu haben[1]). Diese Ansicht hat dann Kraus als »aller Wahrscheinlichkeit nach« zutreffend befunden, aber zugleich doch noch an die Möglichkeit der Herstellung in Reichenau festgehalten und die endgiltige Entscheidung über diesen Punkt von einer Vergleichung der Miniaturen der Cividaler Handschrift mit dem in der Reichenau gefertigten Egbert-Kodex abhängig gemacht[2]). An dieser Vorbedingung aber hat derselbe nicht festgehalten, da er neuerdings, ehe noch eine solche Vergleichung geschehen oder auch nur ermöglicht war, es als sichere Thatsache hinstellte, dass »der Psalter um 973 981 durch den Trierer Archidiakon Ruodprecht geschrieben« sei[3]).

Den Ansichten Lamprechts und Kraus zuzustimmen bin ich nicht imstande. Selbst wenn es richtig wäre, dass der im zweiten Widmungsbilde genannte Ruodpreht identisch wäre mit dem in Urkunden erscheinenden Trierer Chorbischof und Archidiakon Ruotbert, so würde doch daraus noch nicht zu folgern sein, dass dieser der Schreiber des Psaltertextes sei, und noch viel weniger, dass er zugleich auch der Hersteller der neunzehn Bilder und dazu noch der grossen und mittleren Psalmen-Initialen sei. Jener Trierer Ruotbert gehörte zu den ersten Dignitären des Trierer Domkapitels. Als solcher konnte er, wenn ihn Egbert um Herstellung eines für den Trierer Dom bestimmten Prachtpsalters ersucht und er diesem zugesagt hatte, ein oder mehrere in der Schreib- und Malerkunst erfahrene Kleriker der Domkirche oder Insassen eines der anderen bedeutenden kirchlichen Institute der Stadt und der nächsten Umgebung mit der Herstellung des Psalters beauftragen. Ausserdem aber ist zu bedenken, dass man zu derartigen höheren Würden im Domkapitel doch in der Regel nicht schon in jüngeren Jahren, sondern erst im späteren Alter gelangte. Die Annahme, dass dies auch bei Ruotbert zutreffe, wird durch die Thatsache unterstützt, dass dieser überhaupt zum ersten Male und zwar als Chorbischof im Jahre 973 und überhaupt zum letzten Male und zwar als Archidiakon im Jahre 981 in Trierer Urkunden erscheint. Nun aber deuten die festen und sicheren geschwungenen Linien in den neunzehn Bildern des Psalters wohl auf eine sichere und kräftige Hand irgend eines jüngern oder wenigstens noch im kräftigen Mannesalter stehenden Zeichners hin, keineswegs aber auf die Hand eines schon ziemlich oder gar hoch betagten Künstlers. Endlich aber kommen bei dieser Frage noch zwei andere bisher unbeachtet gebliebene Umstände inbetracht. Schon lange Zeit vor Egbert hatte sich die Aufteilung des Trierer Domvermögens zwischen dem Erzbischof und dem Domkapitel vollzogen[4]). Ebenso wie der Erzbischof selbständiger Verwalter der erzbischöflichen Mensalgüter war, besass und übte auch das Domkapitel die selbständige Verwaltung der beweglichen Domschätze und der unbeweglichen Domgüter. Bei solchen Verhältnissen würde es doch wahrlich höchst absonderlich und ungewöhnlich gewesen sein, wenn ein Dignitär der Domkirche, der zu dieser in unmittelbarer und dauernder Beziehung steht, dem Erzbischof ein Prachtstück gewidmet hätte, das von vorn herein

---

[1]) Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft LXX. Bonn. 1881. S. 59.

[2]) Kraus, a. a. O. S. 7.

[3]) Kraus, Gesch. der christl. Kunst. Freiburg im Br. 1897. II, 46.

[4]) Vgl. Beyer, Mittelrhein. Urk. Buch, I S. 139, 213, 284; Calmet, Hist. de Lorraine I. Edit. I pg. 332.

für den Dom bestimmt gewesen war. Da wäre es denn doch das einfachste und zugleich natürlichste gewesen, wenn der Trierer Archidiakon dem Trierer Dom den für diesen bestimmten Psalter direkt gewidmet und zugeeignet hätte und wenn derselbe demgemäss dem Psalter statt der vier Widmungsbilder nur zwei vorangestellt hätte, auf deren erstem er selbst dem Patrone des Domes den Psalter bietet und auf deren zweitem dieser Patron des Domes die kostbare Gabe gnädig in Empfang nimmt. Ein Würdenträger des Domes kann also meines Erachtens der im ersten Widmungsbilde erscheinende Ruodpreht nicht gewesen sein.

Wo ist denn nun dieser Ruodpreht — oder mit anderen Worten: der Schreiber und Maler des Psalters — zu suchen?

Am nächsten liegt ja die Vermutung, dass das Kloster Reichenau, in welchem gerade zu Egberts Zeit unter dem Abt Witigow (985—997) eine sehr lebhafte Kunstthätigkeit herrschte[1]) und wo dann auch, wie schon oben bemerkt wurde, Egberts Evangelistarium[2]) geschaffen worden ist, der Entstehungsort auch seines Psalters sei. Nun ist aber jener Name zur Zeit der Herstellung des Psalters in deutschen Landen sehr gewöhnlich. In den älteren nekrologischen Notizen Reichenaus erscheinen schon vier Personen dieses Namens[3]). Und von einem Mönche Ruodpert wird von dessen Verwandten, Hermann, dem Chronisten der Abtei, gemeldet, dass er die Schicksale des Klosters um das Jahr 1006 in einem Gedichte beschrieben habe[4]). Irgend welche Gründe aber, welche uns die Entstehung des Psalters in dieser Abtei wahrscheinlich machen, vermag ich wenigstens auf dem historischen Gebiete nicht nachzuweisen.

Nahe liegt ferner die Vermutung, dass der Schreiber und Maler des Psalters in irgend einem Trierischen Kloster zu suchen sei. Dieses könnte dann entweder S. Maximin sein, das nach der Normannenverwüstung schon im zweiten Viertel des X. Jahrhunderts wieder aufblühte, oder S. Eucharius, wo von Egbert durch Mönche aus der Genter Bavoabtei Klosterzucht und wissenschaftlicher Sinn eingeführt wurde, oder Mettlach, wo schon vor Egbert eine weitberühmte Klosterschule war, in der auch die »saeculares disciplinae« gepflegt wurden, und wo auch ein Mönch Namens Robert zu Egberts Zeit und auf dessen Geheiss die Vita des h. Adalbert schrieb[5]), oder endlich Echternach, für welches neuerdings von Vöge die Herstellung sehr kunstvoller Handschriften während jener Zeit nachgewiesen ist[6]). Aber auch hier bin ich ausser Stande, irgend welche innere oder äussere Gründe anzuführen, welche den Psalter diesem oder jenem oder überhaupt einem Kloster der Trierer Diöcese zuweisen. Im Gegenteil findet sich im Psalter eine Thatsache, welche dessen Anfertigung in einem Kloster der Trierer Diöcese meines Erachtens sehr unwahrscheinlich macht. Dies ist die Reihenfolge der vierzehn Bischofsbilder.

---

[1]) Vgl. Purchardi Gesta Witichowonis. Mon. Germ. Scriptt. IV, 628, 629.

[2]) Vgl. M. Keuffer, Beschreibendes Verzeichnis a. a. O.

[3]) Vgl. Necrol. Augiae Divitis. Mon. German. Necrologia. t. I. pg. 273, 275, 277; 15. Febr. 23. April. 28. Juni u. 3. Juli.

[4]) Mon. Germ. Scriptt. V, 118.

[5]) Vgl. Mon. Germ. Scriptt. XV, 1204—1205.

[6]) Vgl. F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst. Freiburg. 1897. II, 46 u. 43.

Schon zu Egberts Zeit besass man in Trier einen Bischofskatalog, der auch ausserhalb der Diöcese noch vor Ende des X. Jahrhunderts erscheint und dessen Reihenfolge — ganz unwesentliche Abweichungen abgerechnet — auch in den uns erhaltenen Bischofskatalogen des XI. und XII. Jahrhunderts wiederkehrt. Vergleichen wir nun aber die Aufeinanderfolge der vierzehn Bischofsbilder des Psalters (Ps.) mit der Aufeinanderfolge der betreffenden Bischofsnamen des Katalogs (Kat.), so ergiebt sich, wie durch die folgende Nebeneinanderstellung veranschaulicht wird, dass der Maler jener vierzehn Bilder über die historische Aufeinanderfolge der Trierer Bischöfe eine ganz arge Unwissenheit bekundet.

Ps.	Kat.
Eucharius	Eucharius
Valerius	Valerius
Maternus	Maternus
Agricius	Agricius
Maximinus	Maximinus
Paulinus	Paulinus[1]
Nicetius	Felix[2]
Marus	Legontius[3]
Felix	Marus[4]
Modualdus	Abrunculus
Liutwinus	Nicetius
Legontius	Magnericus[5]
Magnericus	Modoaldus[6]
Abrunculus	Liutwinus

Wie sich aus dieser Nebeneinanderstellung ergiebt, ist zwar bei den sechs ersten Bischofsbildern die richtige Reihenfolge eingehalten; dann aber folgen die Bilder in der schlimmsten chronologischen Verwirrung. Jene richtige Aufeinanderfolge der ersten sechs erklärt sich leicht auch bei einem in der Trierischen Geschichte unkundigen Maler. Denn die drei ersten Namen waren schon lange vor Egberts Zeit in der Legende auch weit über die Trierische Diöcese hinaus als die der Gründer der Trierer Kirche bekannt. Anderseits sind Marus, Felix, Moduald, Legontius und Abrunculus Namen von so wenig bedeutenden Bischöfen, dass man auch in diesem oder jenem Kloster der Diöcese über deren chronologische Abfolge in Unwissenheit oder wenigstens in Unsicherheit sein konnte. Schlimmeren Charakters aber wird die Verwirrung schon dadurch, dass eine so bekannte Persönlichkeit wie Liutwin, der historische Gründer der Abtei Metlach in der ersten Karolingerzeit, vor die durch die Berichte Gregors von Tours nicht minder bekannte

[1]) Die 2 nächstfolgenden Namen des Katalogs habe ich fortgelassen.
[2]) Den nächstfolgenden Namen habe ich fortgelassen.
[3]) Die 5 nächstfolgenden Namen habe ich fortgelassen.
[4]) Die 6 nächstfolgenden Namen habe ich fortgelassen.
[5]) Die 3 nächstfolgenden Namen habe ich fortgelassen.
[6]) Die 3 nachfolgenden Namen habe ich fortgelassen.

Person des Magnericus, des Gründers der Abtei S. Martin in der ersten Merowingerzeit, gestellt ist, und dass endlich die Bilder des Nicetius und des Magnericus, die beide durch die Berichte Gregors von Tours in ihrem Wirken und ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge wohlbekannt waren, durch fünf dazwischen gestellte Bilder von einander getrennt sind. Dass bei einem Maler, der in Egberts Diöcese unter diesem und für diesen an einem kostbaren Prachtwerke arbeitet, eine so arge chronologische Verwirrung der Bischofsreihe möglich gewesen sei, ist für mich äusserst unwahrscheinlich. Somit muss ich die Frage nach dem Herstellungsorte des Psalters ungelöst lassen und es dem Kunsthistoriker anheimgeben, ob es ihm gelinge, aus charakteristischen Eigentümlichkeiten der Bilder und der Initialen des Psalters mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit den Herstellungsort nachzuweisen. Dieser kunsthistorischen Untersuchung sind dann freilich sehr weite Grenzen gesteckt. Denn bei Egbert ist es wegen seiner Familienangehörigkeit, wegen seiner Thätigkeit als kaiserlicher Kanzler unmittelbar vor seiner Erhebung auf den Trierer Stuhl, wegen seiner Reisen im deutschen Reiche und in Italien, wegen seiner Metropolitanthätigkeit ausserhalb seiner Diöcese und endlich auch wegen seiner Beziehungen zu Gerbert in Reims sehr leicht möglich, dass er mit Herstellung seines prachtvollen Psalters auch einen Künstler in weiter Ferne von der Stadt und Diöcese Trier betraute.

II.

Der nächstälteste Hauptbestandteil (B^4) des Kodex steht an letzter Stelle, reicht von fol. 209 bis fol. 233 und umfasst vier Lagen, von denen die drei ersten aus je vier und die letzte aus zwei Doppelblättern bestanden haben. Jedoch sind von der ersten Lage die drei letzten Blätter (zwischen fol. 213 und 214), von der dritten das letzte Blatt (zwischen fol. 228 und 229) und von der vierten und letzten das erste (zwischen fol. 228 und 229) ausgeschnitten. Wenigstens der erste von diesen drei Ausschnitten muss schon vor Jahrhunderten geschehen sein. Denn unmittelbar vor diesem hat eine Hand anscheinend des XVII. Jahrhunderts am unteren Rande von fol. 213' den stimmungsvollen Vermerk angebracht: Hic ablati sunt fol. duo vel tres, ut videtur et tangitur, a diabolicis vere manibus. Alle vier Lagen haben dasselbe Schriftschema von einundzwanzig eingeritzten Linien, die in einen 180 Millimeter langen und 147 Millimeter breiten Schriftrahmen eingespannt sind, welcher in den drei ersten Lagen zweispaltig, in der letzten Lage aber einspaltig ist.

Das erste Stück dieses zweiten Hauptbestandteils bildet die Allerheiligenlitanei (fol. 209a –213d). Sie ist mit heller Tinte von einer einzigen Hand geschrieben, deren Schrift der unmittelbar voraufgehenden des Psalters sehr ähnlich ist, so dass für ihre Herstellung noch das Ende des X. oder der Anfang des XI. Jahrhunderts anzunehmen ist. Von ihr sind die Aufschrift (Incipit laetania universalis) und die ersten vier Zeilen in goldenen Majuskeln geschrieben. Im folgenden Texte aber werden in der Regel die goldenen Buchstaben nur für das zu Anfang jeder Zeile wiederkehrende Sce (Sancte) und für den nächstfolgenden Anfangsbuchstaben des Heiligennamens[1]) verwendet. Von dieser

[1]) und nach Schluss der Heiligenreihe für den Anfangsbuchstaben der Versikel.

Regel ist in der langen Reihe der Heiligennamen fünfundzwanzig Mal eine Ausnahme gemacht und sind in diesen fünfundzwanzig Fällen wieder für die ganzen Zeilen goldene Majuskeln verwendet worden. Von diesen fünfundzwanzig Heiligennamen sind das in der Reihe der Apostel: Petrus und Andreas (fol. 208b) in der Reihe der Papstmartyrer: Clemens (fol. 209c) und an der Spitze der Reihe der Confessores: Eucharius, Valerius, Maternus, Agricius, Maximinus, Paulinus, Nizetius, Marus, Felix, Modualdus (fol. 210d), Liutwinus, Legontius, Magnericus, Abrunculus, Willebrordus, Castor, Florinus, Beatus, Goar, Babo, Adalbert und Heinrich (fol. 211a)[1].

Die ersten vierzehn von diesen zweiundzwanzig Confessornamen sind identisch mit den Namen der vierzehn Trierer Bischöfe, deren Bilder der Psalter enthält, und sie folgen auch wie diese in derselben Ordnung im Widerspruch zur chronologischen Reihenfolge des Bischofskatalogs auf einander. Auch die auf diese vierzehn zunächst folgenden sieben Namen bezeichnen Lokalheilige der Trierer Diöcese. Willebrord ist der bekannte Stifter von Echternach. Castor ruhte zuerst in der Paulinus-Basilica zu Carden und dann seit der feierlichen Übertragung unter Ludwig dem Frommen in der nach ihm benannten Castorkirche zu Koblenz und Florinus in der dortigen Florinkirche. Beatus genoss im Mergenkloster bei Trier und im Kloster Beatusberg bei Koblenz, Babo (Bavo) in der Euchariusabtei besondere Verehrung, seitdem Erzbischof Egbert aus der Genter Bavo-Abtei Mönche in die Eucharius-Abtei übergesiedelt hatte. Endlich wurde Adalbert, der Begleiter Willibrords, sowohl in Egberts heimatlichem Familienkloster Egmond als auch in Echternach, wo er Abt gewesen zu sein scheint, besonders verehrt, und es wurde auch, wie schon oben gesagt ist, seine Vita auf Egberts Geheiss von Ruopert, einem Mönche der Abtei Metlach, geschrieben. Was dann ferner die durch goldene Majuskeln ausgezeichneten Apostelnamen Petrus und Andreas betrifft, so liegen auch deren besondere Beziehungen zur Trierer Kirche zutage: Petrus war Patron dieser Kirche, und der kunstvolle Tragaltar mit Reliquien des h. Andreas ist ein noch heute im Trierer Dom aufbewahrtes Weihegeschenk Egberts. Auch die Auszeichnung des Namens Clemens erklärt sich leicht. Denn im Katalog des Trierer Suffraganatbistums Metz ist Clemens der erste Bischof, dessen Verehrung gerade um die Wende des X. Jahrhunderts in Aufschwung kam, und der von der Metzer Legende in nahe Beziehung zu dem gleichnamigen Papstmartyrer gesetzt wurde. Einzig der an letzter Stelle in goldenen Majuskeln geschriebene Heiligenname Heinrich bleibt rätselhaft. Ein trierischer Lokalheiliger, ja überhaupt ein Heiliger dieses Namens ist für die Herstellungszeit der Litanei nicht nachzuweisen. Kaiser Heinrich der Heilige lebte damals noch und wurde erst im folgenden Jahrhundert (1146) kanonisiert. Und auch der häufig unter dem Namen Heinrich erscheinende ungarische Heilige Emerich starb erst 1031 und gelangte dann erst später zu einer liturgischen Verehrung. Endlich ist auch die Vermutung, dass unter jenem Namen der des Trierischen Erzbischofs Heinrich (956—964) zu verstehen sei, durchaus hinfällig. Denn für diesen ist der Nachweis einer religiösen Verehrung nicht zu erbringen. Und selbst wenn eine solche zur Herstellungszeit der Litanei stattgefunden hätte, so würde er nicht dort an jener Stelle als letzter der trierischen Confessores non pontifices, sondern unter der Zahl der trierischen

[1]) Vgl. Tafel XL.

Confessores pontifices und zwar wohl sicher als deren letzter an fünfzehnter Stelle erscheinen. Ausser den genannten Trierer Lokalheiligen finden sich dann noch in der Litanei zwei andere und zwar unter den Virgines an drittletzter und zweitletzter Stelle, nämlich Irmina und Modesta, die zu dem Trierer Nonnenkloster St. Mariae, später ad horrea genannt, in nächster Beziehung stehen.

Auffallend ist in dieser Litanei, dass in der Reihe der durch Goldschrift ausgezeichneten vierzehn Namen Trierischer Bischöfe wiederum dieselbe chronologische Verwirrung herrscht wie in der Bilderreihe des Psalters, dass ferner unter den in jener Weise ausgezeichneten nichtbischöflichen Trierer Lokalheiligen der hl. Babo erscheint, nachdem derselbe in der Litanei auf der unmittelbar vorhergehenden Seite (fol. 210c.) unter den Martyrern bereits genannt ist. Während der Schreiber also hier diesen Namen in gewöhnlicher Schrift verzeichnete, vergass er, dass dieser Heilige identisch sei mit einem von jenen, die er im folgenden durch Goldschrift auszuzeichnen den Auftrag hatte.

Nunmehr wird auch die Zweckbestimmung des Psalters samt der Litanei, die dazu offenbar den ergänzenden Anhang bildet, deutlich und sicher erkennbar. Beide waren zum Gebrauch bei liturgischem Chorgebet im Trierer Dome bestimmt. Die im Vulgatatexte geschriebenen hundert und fünfzig Psalmen bilden eben genau in derselben Reihenfolge auf die Wochentage verteilt den Inhalt des liturgischen Chorgebets der kirchlichen Tagzeiten (Breviergebets). Die zehn Cantica, verschiedenen Teilen der hl. Schrift entnommen, fügen sich in diesem Chorgebete den sogenannten Laudes ein und zwar das erste Canticum den Laudes des Montags, das zweite denen des Dienstags, das dritte denen des Mittwochs, das vierte denen des Donnerstags, das fünfte denen des Freitags, das sechste denen des Samstags, das siebente denen des Sonntags, das achte (Benedictus) den Laudes aller sieben Wochentage, das neunte (Magnificat) den täglichen Vespern und endlich das zehnte (Nunc dimittis . . .) der täglichen Complet. Ferner gehören denn auch die dann noch folgenden vier letzten Stücke des ersten Hauptbestandteils (A^3): Te deum, Pater noster, Symbolum apostolicum und Symbolum Athanasianum zum Bestande des liturgischen Chorgebets und endlich auch an gewissen Tagen die dem Psalter angehängte Allerheiligen-Litanei, das erste Stück des zweiten Hauptbestandteils (B^4).

Auf diese Litanei folgen dann auf den beiden nächstfolgenden Lagen (fol. 214a bis 224b), geschrieben von einer anderen Hand, die aber der des Schreibers der Litanei sehr ähnlich und anscheinend auch gleichalterig ist, eine Reihe von Gebeten[1]. An erster Stellle erscheint (fol. 214a—217a) eine sehr lange »Confessio peccatorum«[2], ein allgemeines und sehr ins Einzelne gehendes Sündenbekenntnis, dann (fol. 217b) eine

[1]) Da die Litanei in der Mitte von fol. 213d endigt und die zweite Hälfte der Spalte d dann sowohl von dem Schreiber der Litanei als auch von dem Schreiber der nächstfolgenden Gebete leer gelassen ist, so ist es leicht möglich, dass die zwischen der Litanei und den Gebeten ausgeschnittenen drei Blätter — es sind das die drei letzten der ersten Lage von B^4 — von beiden Schreibern leer gelassen und als solche dann in sehr früher Zeit ausgeschnitten sind. Desfalls wäre die am unteren Rande von fol. 213d angemerkte bittere Klage über den Räuber der drei Blätter (vgl. oben S. 10) unzutreffend.

[2]) Anfang: Confiteor tibi, domine pater caeli et terrae . . .

»Oratio peccatoris«[1]), (fol. 217d 218b) eine »alia oratio«[2]), (fol. 218b—219c) eine »pulchra confessio«[3]), (fol. 219c—220d) eine »alia confessio«[4]), (fol. 220d 221d) eine »oratio post confessionem«[5]), (fol. 221d—222c) eine »alia oratio post confessionem«[6]) u. s. w. u. s. w. Der Schreiber dieser Gebete hat die Überschriften und die erste Zeile der Gebete in goldenen Majuskeln, die Initialen der Gebete in goldenen, rot umrahmten Majuskeln und mitunter auch mitten in den Gebeten nach einem Punkte den nächstfolgenden Buchstaben mit goldenen Majuskeln hergestellt.

Auf diese erste Reihe von Gebeten folgen dann noch (fol. 224c—228d) mehrere ähnliche, allgemein gehaltene und nicht für eine bestimmte Person ausgearbeitete Gebete, geschrieben von einer anderen, aber wiederum der vorigen ähnlichen und wohl gleichalterigen Hand. Diese hat zwar die Überschriften und Initialen in derselben Weise wie die voraufgehende Hand geziert, aber mit Ausnahme des ersten Gebetes nicht mehr die erste Zeile in goldenen Majuskeln, sondern in gewöhnlicher Schrift ausgearbeitet.

Das letzte von diesen Gebeten hat die Überschrift: AD S̅c̅o̅s̅ DOCTORES und ist unvollständig, weil das letzte Blatt der betreffenden Lage, welches die zweite Hälfte dieses Gebetes enthalten hat (zwischen fol. 229 und 230) ausgeschnitten ist. Auf diesem ausgeschnittenen Blatte hat dann auch noch der Anfang und anscheinend grössere Teil einer Unterweisung über das liturgische Chorgebet gestanden, dessen Schluss auf der ersten Seite (fol. 230) der nächstfolgenden und letzten Lage erscheint und den nachstehenden Wortlaut hat:

> »lentibus in sede romana die noctuque cana | tur. Quam in fine psalmi cuiuslibet sive | matutini sive vespertini coniungi. aposto | latus tuus et finiri praecipiat. Hoc est ut | semper dicant. Gloria patri et filio et spiritui | sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper | et in saecula saeculorum. Amen. Istud carmen laudis | omni psalmo coniungi praecipias. ut fides | CCCXVIII niceni concilii. et nostro ore pari con | sortio declaretur. All[eluia] semper cum omnibus | psalmis affigatur. In omni loco communiter | respondeatur nocturno tempore. In aec | clesia autem a resurrectione paschae usque ad pen | tecosten finiatur. Inter dierum spacia | quinquaginta. propter novitatem santi paschę | vox ista laudis. canatur in aleph. quod est Alleluia.

Hierauf folgt ein Citat aus Augustinus über das Psalmengebet mit der Aufschrift: S̅s̅c̅ AUGU̅S̅T̅ • DIXIT. Davon lautet der Anfang: Canticum psalmorum animas decorat. | Invitat angelos in adiutorium. Effu gat daemones. Expellit tenebras ... und der Schluss: Quia omnes virtutes multiplicat. Unmittelbar daran schliesst sich (fol. 230 vorletzte Zeile) folgende ORATIO

> Tuam domine clementiam deprecor, ut mihi fa | mulo tuo remissionem cunctorum tribuas | peccatorum. et omnibus pro quibus debitor sum ex | orare vivis sive defunctis. misericordiae | tuae munus impendas, ut ad aeternam vitam | tua gubernatione perveniant et tuae ubique | gratiae dona percipiant.

[1]) Anfang: Conditor mundi et redemptor meus ...
[2]) Anfang: Oro, domine, pro universa sancta aecclesia catholica ...
[3]) Anfang: Miserator et misericoes, patiens ...
[4]) Anfang: Confiteor tibi, domine deus ...
[5]) Anfang: Intende ad me, domine ...
[6]) Anfang: Largire mihi, domine, munditiam labiorum ...

Hiermit schliesst (fol. 230' Zeile 6) der ursprüngliche Text der letzten, zwei Doppelblätter enthaltenden Lage (fol. 229—232) und damit auch des zweiten Hauptbestandteils des Kodex, so dass der Rest von fol. 230' und die Blätter 231 und 232 ursprünglich leer gelassen sind[1]). Die Schrift dieses Textes ist der der vorletzten Lage sehr ähnlich und anscheinend gleichalterig. Die Überschriften, die Anfangsbuchstaben der Stücke und der einzelnen Sätze sind wiederum golden. Auch hat hier der Schreiber gleich denen der beiden zunächst vorhergehenden Lagen dasselbe Schema von einundzwanzig eingeritzten Linien angewendet; nur ist hier Schema und Schrift nicht mehr zweispaltig, sondern einspaltig.

Überblicken wir nunmehr das in der vorstehenden Darlegung Erbrachte, so erscheint uns der ganze zweite Hauptbestandteil des Kodex mit allen seinen Teilen als ein mit dem ersten fast oder vielleicht gar ganz gleichzeitig hergestellter Anhang zum Psalter. Leicht ist es möglich, ja gar nicht unwahrscheinlich, dass dieser Anhang an derselben Stätte dann mit dem Psalter hergestellt ist, und dass die vier Widmungsbilder nicht nur zum ersten, sondern auch zum zweiten gehören. Beide vereint bilden ein Ganzes, ein Handbuch zum Gebrauche beim liturgischen Chorgebet im Trierer Dom, wegen seiner prachtvollen Ausstattung sicher bestimmt für einen hervorragenden Teilnehmer am dortigen Chorgebet, der vielleicht identisch ist mit demjenigen, auf dessen Geheiss das Buch geschrieben und mit Bildern geziert worden ist.

Vielleicht gelingt es auch noch die Zeit der Herstellung näher zu bestimmen. Die Litanei enthält nämlich unter ihren Schlussversikeln den Satz: »Ut regem nostrum et exercitum christianorum conservare digneris« (fol. 213c Zeile 2—5). Demnach war zur Zeit ihrer Herstellung die deutsche Kaiserkrone erledigt. Das war während der Bistumsverwaltung Egberts während der Jahre 984—993 der Fall, so dass also die Herstellung des Psalters samt Anhang in diesem Zeitraume geschehen zu sein scheint. Und falls dann, wie in der nachstehenden kunsthistorischen Abhandlung von anderer Seite dargelegt ist, die Abtei Reichenau wahrscheinlich der Herstellungsort des Psalters sein sollte, wie das für das Egbert'sche Evangelistarium sicher ist, so ist die Vermutung berechtigt, dass Egbert bei seiner Rückkehr aus Italien in der zweiten Hälfte des Jahres 984 in dieser Abtei Einkehr gehalten und dort dann den Auftrag zur Anfertigung beider Kunstwerke gegeben habe.

Egberts Psalter hat auf fol. 182 und zwar auf der dem Bilde des Abrunculus unmittelbar vorhergehenden und ursprünglich leer gelassenen Seite von einer Hand, die wohl noch der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts angehört, eine mit bleicher Tinte geschriebene Aufzeichnung empfangen, deren Inhalt ein abergläubischer Giftsegen mit folgendem Wortlaut ist:

[1]) Auf das letzte Blatt dieser Lage folgt dann noch ein Schutzblatt von Pergament, dessen Vorderseite eine Notiz über die im Jahre 1557 in Cividale stattgefundene Bekehrung und Taufe einer ihrem Manne entlaufenen Jüdin und ihrer drei Kinder enthält.

De nocivis rebus timendis.

Deus meus et pater domini mei Jhesu Christi cuius verbo cęli | sunt cui omnia subiecta sunt. cui omnis creatura deservit. et omnis | potestas subiecta est. et quem vis omnis nociva metuit et expa | vescit. te ad auxilium meum invoco. cuius audito nomine serpen | tes conquiescunt. Draco fugit. vipera silet. et rubeta illa quę | dicitur rana. Quieta torpescit. scorpius extinguitur. regulus vincitur | et spalangus noxii nihil operatur. et omnia venenata. et adhuc fe | rociora repentina et animalia noxia verentur. et omnes adversę | saluti humanę radices arescunt. tu extingue omne venenatum | virus et omnes operationes eius mortiferas. et vires quas habet evacua | et da in conspectu tuo omnibus his quos creasti ut oculis videant | auribus audiant. corde magnitudinem tuam intelligant. ut per inter | cessionem sancti Johannis evangelistę ab omni prestigiorum sive veneficiorum pe | riculo nunc et in ęvum protegar ne ulla malignitas diaboli. nullus | malus homo sibi nocere possit. Per

Von derselben Hand scheinen dann auch noch zwei Aufzeichnungen herzurühren, welche sich auf den drei ersten Seiten zweier Doppelblätter (fol. 11—14) befinden, die den Widmungsbildern des Psalters vorangehen und somit wohl ursprünglich diesem als Schutzblätter vorangestellt sein mögen. Die erste Aufzeichnung enthält abergläubische Regeln über die Einwirkung des Mondes auf die Menschen[1]) (fol. 11 Zeile 1 bis fol. 11' Mitte), die zweite abergläubische Regeln über die sieben Wochentage, womit das Jahr beginnen kann[2]) (fol. 11 Mitte bis fol. 12 Zeile 7). Das Schriftschema dieser beiden Doppelblätter hat gerade wie das der letzten Lage des Psalteranhangs (B^4) einundzwanzig eingeritzte einspaltige Zeilen. Die Regeln der zweiten Aufzeichnung erwähnen mehrfach die Weinernte, sind also in einer Weinbau treibenden Gegend geschrieben. Beide Umstände scheinen mir darauf hinzudeuten, dass die drei Aufzeichnungen dieser Hand in und vor dem Psalter gemacht worden sind, als dieser sich noch im Trierischen Gebiete befand.

III.

Den dritten Hauptbestandteil (C^2) des Kodex bilden die sogenannten Gertrudianischen Gebete mit den ihnen eingefügten fünf russisch-byzantinischen Bildern. Dieselben umfassen ein einzelnes Doppelblatt (fol. 5 u. 6) und zwei Lagen von je zwei Doppelblättern (fol. 7, 8, 9, 10 und fol. 11, 12, 13, 14), reichen aber dann noch in die ursprünglich leer gelassenen Seiten, Seitenteile und Ränder des Psalters (A^3) und seines Anhanges (B^4) hinein und endigen erst auf der letzten Seite (fol. 232') dieses Anhanges. Geschrieben sind die Gebete von mehreren einander sehr ähnlichen und gleichzeitigen Händen, welche in die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts einzuweisen sind.

Von jenem Doppelblatte ist die erste Seite (fol. 5) freigelassen. Auf der nächstfolgenden (fol. 5') findet sich das erste Bild, welches den h. Petrus mit drei ihn anflehenden Personen darstellt[3]), über welche weiter unten das nähere gesagt werden wird. Zur linken

[1]) Anfang: Luna tota die bona est I Quicquid in somno videris gaudium.

[2]) Anfang: KL. JAN. si fuerit dominico die, bona erit hiemps et ver ventuosus et estas sicca et vindemia bona erit et oves multiplicabuntur et mel habundabit et pax erit.

[3]) Siehe Tafel XLII.

und rechten Seite des Bildes ist je ein auf den hl. Petrus bezügliches Gebet verzeichnet. Das zur Linken geschriebene lautet:

Ad Sanctum Petrum.

Deus, qui beatum Petrum apostolum tuum piętatis tuę respexisti intuitu, ut negationis trine peccatum amarissimis dilueret lacrimis, per infusionem sancti spiritus pro peccatorum nostrorum venia lacrimas nobis elicę pęnitentię, ut amare defleamus, quę inique gessimus, quatenus fructuosus in conspectu tuę piętatis nostre pęticionis perveniat affectus atque per eum nobis remissionem sperare liceat, qui traditus est pro delictis nostris, ut nos redimere[*t*] sanguine suo Jhesus Christus dominus noster. Qui vivis

In diesem ersten Gebete redet der Betende in der Mehrzahl; dagegen erscheint im zweiten als betend eine einzelne weibliche Person:

Sancte Petre, princeps apostolorum, qui tenes claves regni cęlorum, per illum amorem, quo tu dominum amasti et amas; et per suavissimam misericordiam tuam (!), qua te deus per (!) trinam negacionem amare flentem misericorditer respexit [fol. 6'], in me indignam famulam Christi clementer respice . . .

In der Einzahl redet die betende Person von sich auch im dritten[1]) sowie im vierten an den Erzengel Michael gerichteten, in welchem die betende Person sich zum ersten Male als Sünderin bezeichnet[2]). Das fünfte Gebet ist an die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael gerichtet und das sechste endlich »an alle Engel«. Diese sechs Gebete füllen die beiden Blätter fünf und sechs, deren Schriftschema aus zweiundzwanzig eingeritzten Linien besteht.

Auf dieses eine Doppelblatt folgt eine Lage von zwei Doppelblättern (fol. 7, 8, 9, 10), deren Schriftschema auf den beiden ersten Blättern (7 und 8) aus vierunddreissig eingeritzten Linien besteht. Natürlich ist bei dieser Linienzahl und den kleineren Abständen der einzelnen Linien auch die Schrift kleiner geworden. Verzeichnet ist eine Reihe von kleineren Gebetchen. Davon hat das erste folgenden Wortlaut:

Averte cor regis ab odio, ab indignatione et ira et converte eum ad clementiam et pacem et bonitatem, ut clemens et misericors et propitius fiat famulo tuo N.

Das zweite beginnt mit den Worten:

Domine Jesu Christe, defende eum tuo adiutorio, ut nec hostis antiquus nec malus homo nec inimici eius prevaleant adversus eum . . .

Das dritte lautet:

Omnipotens pater, ut regem et cunctum principatum servo tuo . . . mitem ac misericordem et mansuetem (!) facere digneris. te rogo, audi me.

Mitten in diesem Gebete befindet sich eine Rasur von etwa 35 Millimeter Breite. Getilgt ist dort offenbar der Name des Gottesdieners, für welchen gebetet wird. Es folgen dann zunächst noch acht andere litanei-ähnliche, mit »Ut« beginnende und mit »te rogo, audi me« schliessende Sätze mit Bitten für denselben Gottesdiener. Bemerkenswert erscheinen mir von ihnen diese vier ersten:

---

[1]) Anfang: Ad introitu (!) ad postas (!) aecclesię tuę confugio . . .

[2]) Obsecro te, sanctissime archangele . . . pro me peccatrice.

> Ut eorum iram et indignationem servo tuo in mansuetudinem convertere digneris. te rogo.
> Ut omnium inimicorum eius nequitiam et invidiam comprimere digneris. te rogo, audi me.
> Ut omnes, qui eum (!) adversari cupiunt, dextera tuę potentię comprimere digneris. te rogo.
> Ut quicquid inimici fraudulenta conspiratione adversus eum machinantur, ad nichilum redigere digneris. te rogo, audi me.

In diesen fünf Sätzen erscheint uns der Gottesdiener, für den gebetet wird, als von Feinden bedroht. Zu diesen Feinden gehören »der König und die Gesamtheit der Fürsten« (regem et cunctum principatum), deren Zorn und Unwillen jener zu fürchten hat.

Die auf jene neun litanei-ähnlichen Bitten zunächst folgenden acht Gebetchen sind ohne Belang mit Ausnahme des zweiten, worin die Beterin sich als Sünderin bezeichnet und für sich selber Gott anfleht [1].

In der Mitte von fol. 7' beginnt alsdann ein längeres Gebet für den Gottesdiener, der darin zweimal mit dem Namen Petrus bezeichnet wird [2]. Hieran schliessen sich drei Gebete zur hl. Helena. Bemerkenswert von diesen ist das letzte (fol. 8 Mitte). Leider ist ein Teil seines Textes durch Rasuren getilgt, die in dessen nachstehender Wiedergabe durch schräge Linien angedeutet sind. Derselbe lautet:

> Sancta helena, quę dominum rogasti, quod angelum suum mitteret filio tuo constantino, intercede pro me famula tua gertruda ad dominum deum, ut per crucem sanctam domini nostri eiusque genitricis intercessionem ////////////////////// necnon perpetuam successionem mihi [3]) famulum tuum petrum omnemque faciat ////////// ////////////////// eorumque corda cum misericordia ad me convertat atque omnium tibi [4]) contra se volentium /, tere extinguat, ne per ullius mali volentis suasionem derelinquat, set semper cum caritate et benignitate inhereat prestante domino nostro ihesu christo.

Hier offenbart sich neben dem Namen des Petrus auch der der Beterin Gertrud. Auch ergiebt sich aus dem freilich unklaren und mehrfach fehlerhaften Texte, dass das Verhältnis des Petrus und der Seinigen zu Gertrud kein ungetrübtes ist.

Es folgt dann noch bis über die Mitte von fol. 8' hinaus eine Anzahl von Gebetchen, welche die Beterin an den Heiland richtet: Mehrmals sind darin die beiden Worte famulę tuę in famuli tui verbessert [5]. In denselben bekundet die Beterin ihre Bekümmernis und Angst wegen der Rauheit und Wildheit des Gottesdieners, indem sie den Heiland anfleht, dass er jenen mild gegen sie stimme, damit sie denselben mild und sanft finde, wenn sie vor ihm erscheine [6].

[1]) Deus, qui sedes super thronos et iudicas ęquitatem, esto refugium michi peccatrici ... Fol. 7.

[2]) Domine Jhesu Christe ... exaudi me miseram PRO PETRO ad te clamantem et ... libera petrum famulum tuum ab insidiis diaboli et ab omnibus inimicis suis visibilibus et invisibilibus ...

[3]) m^{i} cod.

[4]) t^{i} cod.

[5]) Vgl. Tafel XLVII.

[6]) ... vultum, quem actenus sensi asperum, virtute tua mitem fac et mansuetum ... cor famulę^{i} tuę^{i} michi fac mite eiusque in maximam converte mititiem ... dirige pedes meos in viam pacis, quatenus ad famulum tuum ingressa amota asperitate propitium sentiam fore ... fuga a corde famulę^{i} tuę^{i}, quicquid michi moliatur adversi ... exaudias me in gemitibus meis, a me omnem angustiam expelle corque famulę^{i} tuę^{i} in bonum convertas ... cor famulę^{i} tuę^{i} piętate repleas cęlesti, quatenus mitem ac mansuetem accipiam, dum in conspectu eius incedam.

Der Rest der Seite fol. 8' und die ganze Seite 9 ist ursprünglich leer gelassen und erst nach Jahrhunderten von drei Händen zu Aufzeichnungen benutzt worden, deren Wortlaut weiter unten an geeigneter Stelle besprochen werden soll.

Die drei nächstfolgenden letzten Seiten dieser Lage (fol. 9', 10 und 10') bieten uns drei Bilder. Das erste, ein Doppelbild, enthält die Geburt Christi mit der Anbetung der drei Magier vor dem Jesukindlein in der Krippe[1]), das zweite die Kreuzigungsgruppe mit vier runden Evangelisten-Medaillons in den Ecken[2]) und das dritte den auf dem Throne sitzenden Erlöser, zu dessen Rechten und Linken sich je zwei Personen befinden[3]), über welche weiter unten ausführlich gehandelt werden soll.

Unmittelbar nach diesen Bildern beginnt eine neue Lage von zwei Doppelblättern (fol. 11—14), deren drei erste Seiten zwei Aufzeichnungen enthalten, welche bereits oben (Seite 15) besprochen worden und älter sind, als die sogenannten Gertrudianischen Gebete mit den darin eingefügten fünf Bildern. Bei Herstellung dieser Gebete und Bilder wurden die hierfür zunächst benutzten drei Doppelblätter (fol. 5—10) den beiden älteren Hauptbestandteilen des Kodex (fol. 11—232) vorangestellt und von diesen die leeren Seiten, Seitenteile und Ränder zum Niederschreiben weiterer zahlreicher Gebete benutzt, die somit gleich auf der achten Zeile von fol. 12 beginnen. Bemerkenswert ist unter ihnen zunächst das Nachstehende auf fol. 12':

> Domine sancte, pater omnipotens, ęterne deus, propiciare digneris supplicationibus nostris et mitte angelum tuum sanctum cum petro et exercitu eius, qui eos ab omnibus adversitatibus protegat et in servitio sancti nominis tui ubique custodiat, ut nullus eum et suos in itinere inimicos decipiat, sed mereatur ab hoste omni triumphum et tuę semper miserationis subsidium, quatenus tua iussa complens sospes cum suis ad te redeat.

Dieses Gebet zeigt uns Petrus, für den Gertrud betet, als Heerführer an der Spitze eines Heeres auf dem Marsche gegen die Feinde. In einem anderen Gebetchen auf der nächstfolgenden Seite (fol. 13) erscheint uns dann die Beterin als krank und bettlägerig:

> Tuere me de omnibus causis et incriminatione, defende ęgram et iacentem. et ea, quę explere non possum, quasi sint completa, concede.

Es folgt dann auf fol. 13 der Text des Gloria und des Symbolum Athanasianum, an welche sich fol. 14 Morgengebete und fol. 14' zuerst Gebete für den Weg zur Kirche und alsdann Messgebete anschliessen. Da das letzte von diesen mitten in seinem Texte abbricht, ohne dass auf der folgenden Seite oder überhaupt auf einer anderen Seite dessen Schluss erscheint, so wird offenbar, dass die betreffende Lage (fol. 11—14) mindestens ein Doppelblatt verloren hat. Dies erweist sich dann auch noch dadurch, dass der Text von fol. 15 mitten in einem anderen Gebete beginnt, in welchem für Abgestorbene gebetet wird[4]).

[1]) Siehe Tafel XLIII.
[2]) Siehe Tafel XLIV.
[3]) Siehe Tafel XLV.
[4]) Anfangsworte: et quorum anniversarius obitus . . .

Die nächstfolgende Lage (fol. 15—18) ist die schon oben (S. 2) beschriebene mit den drei ersten Widmungsbildern des Egbert-Psalters. Auf die ursprünglich leer gelassenen fünf Seiten dieser Lage (fol. 15, 15', 16, 17' und 18) sind wieder Gertrudianische Gebete geschrieben. Von ihnen hat das erste, dessen Text vollständig ist, den nachstehenden Anfang:

> Ad te, domine, misera et peccatrix confugio et tibi pie flecto genua mea pro animabus famulorum famularumque tuarum et pro cunctis fidelibus defunctis, atque ego supplex exoro pro anima famuli tui N. cuius diem octavum trigesimum atque anniversarium commemoramus . .

Die übrigen Gebete innerhalb dieser Lage bieten nichts bemerkenswertes. Das Schema für die Gebete dieser Lage ist unregelmässig. Fol. 15 und 15' haben zweiundzwanzig Zeilen, fol. 16 hat deren dreiundzwanzig, fol. 17 siebenundzwanzig und fol. 18 endlich achtundzwanzig.

Die nächstfolgende Lage des Psalters (fol. 19—26) enthält wieder auf den leer gelassenen Seiten fol. 19' und 20 - zwischen dem vierten Widmungsbilde und dem Bilde Davids die Fortsetzung der Gertrudianischen Gebete. Ein solches findet sich dann auch am unteren Rande von fol. 29'. Auf der nächsten Seite (fol. 30), wo der Text der ersten Psalmendekade schon mit der fünften Zeile endigt, sind zwei Gertrudianische Gebete eingetragen, von denen das erste grössere folgenden interessanten Wortlaut hat:

AD SANCTUM PETRUM pro petro.

> Quęso te pro petro apostole domini nostri ihesu qui ab eo sortitus es nomen petrum quia super fun | damentum hedificasti ęcclesiam domini. et effectus es pastor animarum. et tibi semper cura est de omnibus animabus et per te habent egredi ad christum. Tibi confitetur petrus omnia peccata sua | preter quę in baptismo credit esse dimissa. sed postea multa capitalia comisit crimina. | ac idem suadente hoste antiquo. voraginibus gulę atque luxurię. per superbiam et iactantiam | per detractionem et avaritiam atque cenodaciam (!). per impacientiam et mendacium ac homicidium. | et falsum testimonium. per furta et periuria. et per alias culpas plurimas tam casu quam | voluntate deliquit. Reum se esse fatetur quia peccavit nimium. et scelera sua multi | plicata sunt super terram. et per multitudinem iniquitatum suarum factus est in derisum omni | tempore. Iterum precor te pastor bone ut sibi peccatori et publicano parcere et | indulgere digneris. et quia a domino data est tibi potestas ligandi atque solvendi in | cęlo et in terra. absolvas vincula peccatorum suorum. et desuper memoratis viciis | eum posthac se abstinere facias. miserere sui summe pontifex. et da veniam pecca | tis suis. ut mereatur per te habere indulgentiam usquequo in presens vixerit et secundum dei | preceptum trinum et unum semper in ęternum confitetur.

Das Bild, welches hier die Beterin von Petrus entwirft, ist wahrlich kein schmeichelhaftes. Sie erkennt in ihm einen recht lasterhaften Menschen. Und doch betet sie für ihn in so inniger und zärtlicher Liebe, wie es nur eine fromme Mutter für ihr auf unsittlichen Irrwegen wandelndes Kind vermag.

In der Mitte von fol. 40' endigt die zweite Psalmendekade und ist darauf bei Herstellung des Psalters die zweite Hälfte dieser Seite und die ganze folgende Seite leer gelassen. Auf jene zweite Hälfte sind dann wieder zwei Gertrudianische Gebete geschrieben, in deren erstem der Name der Beterin durch Rasur nachträglich getilgt ist[1]).

[1]) michi indignę famulę //////////// tuę.

Auf der nächstfolgenden leeren Seite (fol. 41) hat dann der Maler der Gertrudianischen Gebete sein fünftes und letztes Bild, das der hl. Jungfrau mit dem Jesukinde, angebracht[1].

Auch bei den Schlüssen der dritten, vierten, sechsten, siebenten, achten, neunten, elften, zwölften, dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Psalmendekade sowie hie und da auch noch an den leeren Rändern oberhalb und unterhalb des Psalmentextes haben verschiedene Schreiber die ursprünglich leer gelassenen Stellen zur Aufzeichnung von Gertrudianischen Gebeten benutzt, in welchen sich die Beterin verschiedene Male als Gottes »indigna famula«, als »indigna et misera famula«, als »infelix omnium« und als »peccatrix« bezeichnet.

Wie bereits oben (S. 5) gesagt ist, endigt in der Mitte von fol. 205' der Text des ersten Hauptbestandteils (A^3) und sind dann der Rest dieser Seite und die nächstfolgenden drei Blätter ursprünglich leer gelassen worden. Später bei Herstellung des dritten Hauptbestandteils (C^2) sind diese leeren Räume dann wieder für Gertrudianische Gebete verwendet worden. Von diesen trägt das erste die Aufschrift: Pro tribulatione; alle übrigen aber sind an die hl. Jungfrau gerichtet. Aus ihrem Wortlaute seien folgende Stellen als charakteristisch hervorgehoben.

Fol. 206: Oratio ad sanctam mariam pro amico et se ipsa . . . Ideo ad te confugio et tibi tota devotione PETRUM commendo.

Fol. 206': SANCTA MARIA virgo perpetua per dilectionem filii dei, qui te dilexit et te exaltavit super choros angelorum, exaudi me et ora pro unico filio meo PETRO . . .

Fol. 207': . . . commendo in tuam fidem animam et corpus unici filii mei PETRI . . .

Fol. 208: . . . unici filii mei PETRI . . . ut tuum famulum PETRUM . . . digneris tuo filio commendare . . . et faciat PETRUM unicum filium meum in extremo agmine[2]) his associari . . .

Fol. 208': Scio mi (!) domina eum nimium indignum sanctorum consortio . . .
Ideo rogo te ut PETRUS (!) prestetur tui causa venia quam et sua non exigunt merita. O parens nostri redemptoris O spes et solatium humani generis . . . intercede pro pace et unitate ęcclesię sanctę et pro omni populo christiano et pro omni exercitu PETRI unici filii mei et pro omni familia sua et pro ipso famulo tuo[3]). Pro universarum incolumitate sanctarum reliquiarum nec non pro omnibus offensionibus et negligentiis meis et PETRI et omnibus necessitatibus et periculis exercitus sui atque pro omni populo christiano . . .

Auch dem an letzter Stelle befindlichen Hauptbestandteile (B^4) des Kodex sind, wo immer sich noch leerer Raum bot, Gertrudianische Gebete eingefügt. Zunächst begegnen wir mehreren Versikeln, welche fol. 213' der Litanei angehängt sind. Ferner sind die unteren Ränder von fol. 223' und 224 zur Aufzeichnung von mehreren kleinen Gebeten benutzt. Dann ist fol. 228 unter der Überschrift $\overline{\text{OR}}$ AD $\overline{\text{SCAM}}$ MARIAM das ursprünglich dort verzeichnete an die hl. Jungfrau gerichtete Gebet getilgt und an dessen Stelle ein Gebet der »peccatrix« an die hl. Maria Magdalena gesetzt worden. Endlich

[1]) Vgl. Tafel XLVI.

[2]) Corr. agone.

[3]) Ich vermute, dass der Schreiber hier ähnlich wie auch früher fol. 8' famulo tuo irrtümlich anstatt famula tua geschrieben hat.

ist auch auf den letzten Blättern dieses letztstehenden Hauptbestandteils, soweit dieselben ursprünglich leer gelassen waren, noch eine Fülle von gleichartigen Gebeten verzeichnet, deren grösseren Teil, soweit derselbe für diese Gebetsammlung charakteristisch ist, ich hier folgen lasse.

Fol. 230': Sanctus deus. Sanctus fortis. Sanctus et immortalis. Pro papa nostro et pro principe nostro et pro imperatore nostro et pro episcopis nostris et pro abbatibus nostris et pro fratribus nostris et pro omnibus amicis nostris et pro omnibus congregationibus aecclę catholicę et pro omni populo christiano . . .

Christus . . . dignare me indignam famulam tuam exaudire clamantem ad te . . . exaudi me domine per hos psalmos peccatricem famulam tuam. pro parentela mea. et pro fratribus et sororibus meis, et specialiter pro salute sororum mearum N: necnon et fideli amica mea N. et pro cunctis vivis ac defunctis . . .

Fol. 231 Zeile 5—6 wird gebetet: inprimis pro rege nostro et pro episcopis et pro abbatibus et pro abbatissis . . .

Unmittelbar nach diesem Gebete beginnt auf fol. 231' eine Art Litanei, welche bis in die nächstfolgende Seite fol. 232' hineinragt. Ihr erster Satz lautet:

Ut me miseram famulam tuam Gertrudam custodire digneris. domine ihesu te rogo, audi me.

Auch in den nächstfolgenden elf Sätzen bittet Gertrud für sich selber. Dann aber beginnen wieder ihre Bitten für Petrus, aus denen ich folgende als bemerkenswert hervorhebe:

Ut veram pęnitentiam misero famulo tuo PETRO donare dign[eris].

Ut inimicos eius, qui in aliquo adversari cupiunt dextera potentię tuę comprimere digneris. te rogo audi me.

Vt famulum tuum PETRUM visitare et consolari digneris.

Vt ei victoriam donare digneris.

Vt omnes laqueos adversariorum te adiuvante illesus mereatur evadere. domine ihesu te rogo audi me.

Vt inimici eius de eius ruina lętari amplius non valeant, domine ihesu.

Vt corda pro eo tristantia letificare digneris. te rogo.

Ut eum miserum et indignum et peccatorem ac neglegentię famulo tuo PETRO et pro sanitate animę et corporis eius. te preco audi me.

Nach dieser Litanei kommen dann noch von derselben Hand geschrieben zwei Gebete:

Oratio ad sanctum michaelem pro fidelibus defunctis.

Sancte michael et omnes sancti dei intercedite pro animabus | omnium fidelium defunctorum. Ut me peccatricem pro eis | precantem exaudire digneris.

Alia.

Christe fili dei vivi miserere animę famuli tui adę | et animę famulę tuevę et animabus famulorum | famularumque tuarum. et nostrę congregationis fratres et so | rores. et omnium parentum nostrorum. omniumque hic et ubique | in christo quiescentium. et mihi indigne famulę tuę | Gertrudę. et qui bona mihi fecerunt propter nomen tuum | et pro quibus iussa vel debita sum. sive ipsa decrevi orare.

Hiermit schliesst der drittälteste Hauptbestandteil des Kodex.

IV.

Wer ist Gertrud? und wer ist ihr Sohn Petrus? Auf diese beiden Fragen hat schon vor zweihundert Jahren ein Durchforscher des Kodex, Filippo della Torre, Bischof von Adria (1702—1717), die Antwort gesucht. Aber in einer längeren, von ihm selbst geschriebenen und unterzeichneten Notiz, die er auf der bis dahin leer gebliebenen Seite fol. 9 des Kodex angebracht hat, gesteht er, dass Gertruds »genus in obscuro latet, quamquam ex principum progenie fuisse ex eo liquet, quod non semel ipsa orat pro Petro filio meo unico et exercitu«. Was später andere Gelehrte über diese beiden Personen vermutet und behauptet haben, kann hier als durchaus unerheblich übergangen werden. Nur zwei Ansichten, die darüber in der zweiten Hälfte des eben abgelaufenen Jahrhunderts veröffentlicht sind, sollen hier kurz erwähnt und gewürdigt werden.

Noch erst vor wenigen Jahren (1897) hat F. X. Kraus behauptet, Egberts Psalter sei »Codex Gertrudianus genannt, weil er später im Besitz der Königin Gertrud, Gemahlin Andreas II. von Ungarn,« gewesen sei[1]. Und doch lehrt schon der erste Blick auf die Schrift der sogenannten Gertrudianischen Gebete im Kodex, dass diese mindestens ein ganzes Jahrhundert vor der Königin Gertrud von Ungarn († 1213) geschrieben sind. Für diese Annahme aber, dass der Kodex im Besitz dieser Königin gewesen sei, mangelt es an jedem geschichtlichen Zeugnisse.

Dem wirklichen Sachverhalte viel näher gekommen war schon ein halbes Jahrhundert früher der bekannte Historiker Dr. L. Bethmann, der im Jahre 1854 über den Kodex folgendes Urteil niederschrieb: dieser sei nach seiner Herstellung unter Egbert nach Ungarn gekommen und von König Peters Mutter Gertrud mit Gebeten und mit Bildern vermehrt, welche in Ungarn von einem Byzantinischen Maler gemacht seien[2]. Ganz richtig hat hier Bethmann bei seinem damaligen Aufenthalte in Cividale den byzantinischen Charakter der den Gertrudianischen Gebeten eingefügten fünf Bilder erkannt und ebenso auch das ungefähre Alter der Schrift jener Gebete. Hätte er nur diese Bilder einer gründlichen Prüfung unterworfen, so würde auch er schon auf die richtige Spur des Ursprungs der Gebete und ihrer Bilder gekommen sein und gefunden haben, dass sie nicht für die Mutter des ungarischen Königs Peter und nicht in Ungarn verfertigt sind. Indem er aber von dem Zeugnisse der Bilder absah, gelangte er leicht, ja fast mit Notwendigkeit zu jener Deutung. Denn was wir aus den Gertrudianischen Gebeten über den Charakter und die Lebensumstände des Petrus und seiner Mutter erfahren haben, das trifft in sehr hohem Grade, ja fast in allweg auch bei dem Ungarnkönige Petrus und seiner Mutter zu. Zwar wissen wir den Namen dieser Mutter nicht; aber nichts hindert anzunehmen, dass sie den in jenen Zeiten auch in hochfürstlichen Familien so oft erscheinenden Namen Gertrud geführt habe. Sie war eine Schwester des ungarischen Königs Stephan des Heiligen († 1038) und vermählte sich im Jahre 1011 mit dem Venetianischen Dogen Otto Urseolo. Dieser wurde im Jahre 1026 durch einen

[1] F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst. Freiburg im Br. II, 46.

[2] (Altes) Archiv, Bd. XII S. 679. — Über den Egbertschen Psalter urteilt er, dass dieser »durch Verzierung und Initialen zu den schönsten gehört, die es giebt« und dass »letztere vollkommen auf einer Stufe mit denen von San Callisto stehen, denen sie täuschend ähnlich sind«.

Volksaufstand genötigt aus seiner Heimat zu flüchten; er wanderte nach Byzanz, wo er im Jahre 1031 starb. Aus dieser Ehe war Petrus entsprossen, der in einem Alter von etwa fünfzehn Jahren zur Zeit der Flucht seines Vaters an den Hof seines königlichen Oheims gelangte und dort verblieb. Über den Aufenthalt seiner Mutter nach jener Flucht fehlt jede Nachricht; es ist also ganz gut möglich, dass sie mit ihrem Sohne in ihre ungarische Heimat zu ihrem Bruder zurückgewandert ist. Nachdem dann Stephans einziger Sohn Emerich (1031) gestorben war, bestimmte der König seinen Neffen Petrus zu seinem Nachfolger. Petrus trat nach Stephans Tode die Regierung an und führte sie bis zum Jahre 1046. Damals kam es zu einem Volksaufstande gegen ihn. Seine Gegner riefen den nächsten Thronerben Andreas, der sich nach Russland geflüchtet hatte, zum Könige aus und stellten diesen an ihre Spitze. Im Kampfe mit diesen unterlag Petrus und geriet auf der Flucht samt seiner Gemahlin in die Hände seiner Feinde[1]. Über seine späteren Schicksale nach seiner Entthronung bestehen zwei verschiedene und einander widersprechende Überlieferungen[2], die indess für den Zweck unserer Forschung gar nicht inbetracht kommen. Petrus war während seiner achtjährigen Regierung vielfach von inländischen Feinden bedroht. Sein Charakter und sein Verhalten als König wird in den ungarischen Geschichtsquellen sehr ungünstig geschildert. Und so stimmt sehr vieles, ja mit einer einzigen Ausnahme alles, was wir aus den Gertrudianischen Gebeten über Gertruds Sohn Petrus erfahren haben, mit dem, was aus der Geschichte über den Ungarnkönig Petrus bekannt ist. Und auch die in jene Gebete eingefügten, auf einen byzantinischen Maler hindeutenden fünf Bilder scheinen sich durch den Aufenthalt des Vaters von Petrus in Byzanz und den doch vorauszusetzenden fortdauernden Verkehr zwischen dem Vater in Byzanz und Gattin und Sohn in Ungarn leicht erklären zu lassen. Jene einzige Ausnahme aber besteht in dem Inhalte der auf fol. 7 befindlichen und oben (S. 16—17) in ihrem Wortlaute citierten Gebete. Darin erscheint uns ja der König und die gesamte Fürstenschaft in Zorn und Feindschaft gegen Petrus, und die Mutter Gertrud fleht zu Gott, dass er jene mild und gnädig gegen ihren Sohn machen möge. Dies aber passt gar nicht auf den Ungarnkönig Petrus weder zu den Lebzeiten des Königs Stephan noch nach dessen Tode. Zwischen Stephan und seinem Neffen hat, so weit die Quellen über beide melden, nie Feindschaft bestanden; im Gegenteil hat jener diesen seinen übrigen Verwandten vorgezogen und denselben zu seinem Erben gemacht. Nach Stephans Tode aber konnte und durfte doch die Mutter des Königs Petrus, solange dieser noch an der Spitze seines Heeres stand und noch Hoffnung auf Besiegung seiner Feinde vorhanden war — und in dieser Lage schildern ihn uns jene Gebete — den Gegenkönig Andreas nimmermehr als König bezeichnen. Zu diesem Widerspruche kommt dann noch eine andere Schwierigkeit, die mir wenigstens unlösbar erscheint. Es erhebt sich nämlich die Frage: Wie ist denn Egberts Psalter aus Trier schon nach wenigen

[1] Fessler, Gesch. v. Ungarn. II. Aufl. bearb. v. E. Klein. Leipzig. 1867. II, 120 ff. — Steindorff, Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich III. Bd. I S. 116. — Bresslau, Jahrbücher des d. Reiches unter Konrad II. Bd. I S. 295 Anm. 1.

[2] Steindorff, a. a. O. II, 494 u. 347 Anm. 2. — Bresslau, a. a. O. I, 295 Anm. 1. — Loserth, in Mitteil. d. Inst. für österr. Geschichtsforschung V, 366 ff.

Jahrzehnten in die ungarische Königsburg gelangt? Beziehungen zwischen beiden Orten sind doch, soweit ich sehen kann, nicht nachweisbar. Aber auch angenommen, dass er zur Zeit des Königs Stephan oder seiner Schwester nach Ungarn gelangt sei, wie ist es dann zu erklären, dass derselbe, wie im Folgenden erwiesen werden wird, im Laufe des nächsten Jahrhunderts über Polen, Schwaben und Istrien (Friaul) wieder zu einem Gliede der ungarischen Königsfamilie zurückgewandert ist? Doch wenn nun auch alle angegebenen, sich der Auffassung Bethmanns entgegenstellenden Schwierigkeiten gehoben werden könnten, so würde doch schon das Zeugnis der Gertrudianischen Bilder völlig ausreichen, um jene Auffassung als unhaltbar endgiltig zu erweisen.

Zwei von diesen Bildern, das zweite und fünfte, enthalten zwar nur biblische Gegenstände und Personen und somit keinen Hinweis auf Gertrud und deren Sohn Petrus. Ganz anders aber verhält es sich mit den drei anderen Bildern.

Das erste Bild[1]) zeigt uns die Gestalt des hl. Petrus mit den Schlüsseln des Himmelreichs. Links und rechts von seinen Schultern ist er durch unter einander stehende Buchstaben in griechischer Sprache als O ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC bezeichnet. Zur rechten Seite stehen, die Hände flehend zu Petrus emporstreckend, zwei Personen, eine männliche und eine weibliche, in reicher, prachtvoller, mit Edelsteinen verzierter Kleidung mit roten Stiefeln an den Füssen und hohen, mit Gold und Edelsteinen geschmückten Kronen auf den Häuptern und somit als Fürst und Fürstin deutlich gekennzeichnet. Über den emporgehobenen Händen des Fürsten stehen mehrere griechische Buchstaben in Kapitalschrift, die zum Teil schon verwischt, auch durch eine Pergamentfalte unleserlich gemacht sind[2]); über seinem Haupte aber findet sich in derselben Schrift der russische Name ΙΑΡΟΠΖΑΚ[3]). Zu den Füssen des Petrus liegt, den einen Fuss des Heiligen mit der linken Hand berührend und das Haupt ein wenig erhoben, eine weibliche Person in prachtvoller fürstlicher Kleidung. Leider ist gerade der untere Teil des Bildes stark beschädigt. Doch kann man hier noch vor dem Angesichte dieser liegenden Person und über dem mit ihrer Hand berührten Fusse des Petrus Spuren der Abbildung einer Krone sehen, die mit einer aus Edelsteinen gebildeten Rosette verziert ist. Unter den Füssen des Petrus und links von der dort liegenden Person zeigt sich die ebenfalls schon zum Teil beschädigte, aber noch zu entziffernde Inschrift: $\overline{\text{MP}}$ ΙΑΡΟΠΖΑΚ (MHTHP ΙΑΡΟΠΖΑΚ).

Auf dem vierten Bilde sehen wir in der Mitte den thronenden Heiland. Links und rechts von seinem Haupte stehen in griechischer Kapitalschrift die abgekürzten Worte: $\widetilde{\text{IC}}$ $\widetilde{\text{XC}}$ (IHCOYC XPICTOC). In jeder seiner beiden ausgestreckten Hände hält er eine hohe, mit Edelsteinen besetzte Krone. Zur linken Seite steht unter der einen Krone ein prächtig gekleideter Mann in schwarzen Stiefeln und hinter diesem die Rechte auf dessen Schulter legend ein Heiliger, der durch die über seinem Haupte befindliche Inschrift: Ⓐ ΠΕΤΡΟC (O ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC) gekennzeichnet ist. Zur rechten Seite steht unter der anderen Krone eine Frau in reicher Prunkkleidung und mit roten Stiefeln und

[1]) Siehe Tafel XLII. — [2]) *ΦΑΙΚΙΟC?* — Durch gütige Vermittelung des Herrn Dr. Ketrzinski habe ich mich an mehrere gelehrte Kenner der russischen Sprache gewandt. Aber auch diese haben eine sichere Deutung des Wortes nicht liefern können. — [3]) Den sechsten Buchstaben des Namens habe ich in Ermangelung der russischen Type durch den nächstähnlichen griechischen Buchstaben bezeichnet.

hinter ihr, die Linke auf deren Schulter legend, eine Heilige, deren Name durch die über ihrem Haupte angebrachte Inschrift ΑΓΙΑ ΙΡΗΝΗ angezeigt wird. Die Identität des Fürsten Jaropolk und seiner Gemahlin auf dem ersten Bilde und des Fürsten und seiner Gemahlin Irene auf dem vierten Bilde ist unverkennbar.

Auf dem dritten Bilde sehen wir am Fusse des Kreuzes zu dessen Linken eine Frauengestalt in rotem Prachtgewande und mit einer Krone auf dem Haupte. Mit dem rechten Knie zur Erde gebeugt, hält sie in der rechten den mit einem Tuche umwundenen goldenen Kelch empor, um darin das aus der Seitenwunde des Heilands niederströmende Blut aufzufangen. Weil es nach christlichen liturgischen Regeln den Laien verboten ist die heiligen Gefässe zu berühren, hat der Maler sie durch das um die Hand gewundene Tuch als dem Laienstande angehörend gekennzeichnet. Die Identität der zu den Füssen des hl. Petrus liegenden fürstlichen Mutter des Fürsten Jaropolk auf dem ersten Bilde und der am Fusse des Kreuzes knieenden Fürstin ist einleuchtend.

Vergleicht man die Bedeutung dieser Gestalten auf den drei Bildern mit den Angaben der zu den Bildern gehörenden Gebete über Gertrud und deren Sohn Petrus, so gelangt man sofort zu dem Schlusse, dass Petrus in den Gebeten identisch ist mit Jaropolk auf dem ersten und vierten Bilde, und dass Gertrud, die Mutter des Petrus, in den Gebeten identisch ist mit der Mutter des Jaropolk auf dem ersten und dritten Bilde.

Wer ist nun aber der geschichtliche Jaropolk und wer ist seine Mutter Gertrud?

In der altrussischen Geschichte[1]) — und auf diese nur verweisen uns die fünf Bilder — giebt es drei Fürsten dieses Namens. Der erste, ein Sohn des Swjätoslaw (945—972) regierte vom J. 972 bis zum J. 980. Der dritte, ein Sohn des Grossfürsten Wladimir II. (1113—1125) war bis zum Tod seines älteren Bruders Mstislaw (1132) Teilfürst von Perejaslawl, folgte diesem dann aber als Grossfürst und blieb es bis zu seinem Tode (1139). Weder der eine noch der andere von diesen beiden ist und kann derjenige sein, welcher in den Gertrudianischen Gebeten und Bildern erscheint. Denn für diesen treffen weder die Lebenszeit noch auch die Lebensumstände jener beiden zu. Ganz anders aber verhält es sich mit dem zweiten Jaropolk, dem Sohne des Grossfürsten Isjaslaw (1054—1078) und Enkel des Grossfürsten Jaroslaw (1019—1054).

Nach Jaroslaws Tode war das Reich unter seine fünf Söhne geteilt worden, von denen der älteste, Ijaslaw[2]), der Kiew zum Sitze erhielt, eine Art Oberherrschaft über die andern führen sollte, aber bald mit ihnen zerfiel. Aus seinem Reiche im Jahre 1068 vertrieben, floh er zu seinem Neffen, dem Herzoge und späteren Könige Boleslaw II. von Polen[3]), und wurde von diesem im nächsten Jahre mit Waffengewalt in sein Reich wieder eingesetzt. Bald aber entzweite er sich mit seinen zwei Brüdern Swjätoslaw und

[1]) Die nachstehenden Angaben aus der russischen Geschichte sind meist zwei Werken entnommen: Strahl, Gesch. des russischen Staates. Hamburg. 1832. Bd. I und Schiemann, Russland, Polen und Lievland bis ins XVII. Jahrhundert.

[2]) Sein Taufname ist Demetrios.

[3]) Die nachstehenden Angaben aus der polnischen Geschichte sind entnommen aus zwei Werken: Roepell, Gesch. Polens. Hamburg. 1840. Bd. I. und O. Balzer, Genealogia Piastów. Krakowic. 1895.

Wsewolod und wurde von diesen im Jahre 1073 zum zweiten Male aus dem Reiche vertrieben. Er nahm wieder seine Zuflucht zu Boleslaw. Doch dieser nahm ihm zwar die mitgebrachten Schätze ab, wies aber seine Bitte um Hilfe ab. Darauf wandte sich Isjaslaw an den deutschen König Heinrich IV., mit dem er im Januar des Jahres 1075 in Mainz zusammentraf, und erbot sich, von ihm das russische Reich als Lehen anzunehmen, wenn er durch Heinrichs Hilfe wieder in seine Herrschaft eingesetzt werden würde[1]). Heinrich ging auf die Bitten des Grossfürsten ein und schickte eine Gesandtschaft nach Russland, welche dort den Frieden zwischen Isjaslaw und seinen Brüdern vermitteln sollte. An ihre Spitze stellte er den Trierer Domprobst Burchard, aus dem Hause der Grafen von Stade, dessen Schwester Oda die Gemahlin des Swjätoslaw war. Diese Gesandtschaft scheint aber bei Swjätoslaw in Kiew nichts anderes ausgerichtet zu haben, als dass sie von diesem für Heinrich reiche Geschenke erhielt, die sie im Sommer desselben Jahres dem deutschen Könige nach Worms überbrachte[2]). Um dieselbe Zeit, als Isjaslaw nach Mainz zum deutschen Könige wanderte, griff derselbe auch noch zu einem zweiten Mittel, um wieder in den Besitz seines Reiches zu gelangen. Im Einverständnis mit seiner polnischen, römisch-katholischen Gemahlin schickte er seinen Sohn Jaropolk nach Rom zum Papste Gregor VII. In Rom angekommen, erklärte Jaropolk dem Papste seine Treue und Ergebenheit gegen den römischen Stuhl, erbot sich von ihm das russische Reich als päpstliches Lehen zu empfangen und bat um diese Belehnung, indem er versicherte, dass er alles dieses mit Zustimmung seines Vaters und seiner Mutter thue. Gregor ging bereitwilligst auf dieses Anerbieten ein und erteilte ihm die so nachgesuchte Belehnung. Am 17. April 1075 schrieb er einen Brief an Isjaslaw und dessen Gemahlin, worin er ihnen das in Rom zwischen ihm und Jaropolk Verhandelte meldete, ihnen und ihrem Reiche den Schutz des hl. Petrus zusicherte, sie zur Treue und zum Gehorsam gegen diesen ermahnte und ihnen erklärte, dass er als Überbringer dieses Briefes Gesandte mit mündlichen Aufträgen an sie schicke, denen sie ehrerbietige und willige Folge leisten möchten[3]). Dass Gregor seine Hilfe dem Grossfürsten nur unter der Bedingung zusagen konnte und zugesagt hat, dass Isjaslaw und die Seinen auch die kirchliche Oberhoheit des römischen Stuhles Petri anerkannten, ist einleuchtend. Und auch das darf als zweifellos gelten, dass Gregors Gesandte beauftragt waren, die Einfügung der russischen Kirche in den Bau der römisch-katholischen Hierarchie vorzunehmen. Über die folgende Thätigkeit dieser Gesandtschaft, über ihren Erfolg oder Misserfolg schweigen die Quellen. Wie wir aber aus diesen erfahren, starb Isjaslaws Bruder Swjätoslaw schon im nächsten Jahre (1076), und folgte ihm in Kiew als Grossfürst der dritte Sohn des Jaroslaw, Wsewolod. Als dann aber im Jahre 1077 Isjaslaw mit polnischer Hilfe ins russische Reich wieder eindrang, vertrug sich mit ihm sein Bruder Wsewolod und räumte ihm die Grossfürstenschaft und die Hauptstadt Kiew wieder ein. Doch schon im folgenden Jahre kam es zu einem Kampfe zwischen Isjaslaw und zwei mit ihm verwandten russischen Teilfürsten.

---

[1]) Sigebert. Gemblac. in Mon. Germ. Scriptt. VI. 362.
[2]) Vgl. Lamberti annales in Mon. Germ. Scriptt. V, 219 u. 230
[3]) Jaffé, Monumenta Gregoriana II Nr. 74 pg. 198.

Isjaslaw blieb Sieger, wurde aber in der Schlacht tödlich verwundet. Seine Leiche wurde nach Kiew gebracht und dort am 5. Oktober 1078 in der Muttergotteskirche feierlichst beigesetzt. Seinem Sohne Jaropolk hatte er das Fürstentum Wyschegorod als Lehen gegeben. Demselben verlieh dann Wsewolod, der Bruder Isjaslaws, welcher diesem als Grossfürst nachfolgte, auch noch die Herrschaften Wladimir und Turow. Jaropolk aber entzweite sich schon nach wenigen Jahren mit seinem Oheim Wsewolod und wurde dann im Jahre 1085 von dessen tapferem Sohne Wladimir Monomachus aus seinem Fürstentume verjagt. Mit diesem vertrug sich jedoch Jaropolk, der sich nach Polen geflüchtet hatte, schon bald wieder, aber auf seiner Reise zu seinem Oheim Wsewolod verlor er sein Leben durch die Hand eines Meuchelmörders (22. Nov. 1087). Seine Leiche wurde zuerst nach Wladimir und dann nach Kiew gebracht, wo sie vorläufig in der Kirche des hl. Demetrios beigesetzt wurde. Aus dieser wurde sie am 5. December in die Kirche des hl. Apostels Petrus, welche Jaropolk selbst zu bauen angefangen hatte, feierlich übertragen und dort in einem Marmorsarge bestattet[1]). Seine Mutter überlebte ihn noch viele Jahre; nach einer ruthenischen Chronik starb sie erst am 4. Januar 1108[2]).

Ob Jaropolks Vater seit seiner Rückkehr nach Kiew (Juni 1077) nicht irgendwie versucht habe, das in seinem Namen von seinem Sohne zwei Jahre vorher in Rom mit dem Papste getroffene Übereinkommen auszuführen, muss ich unentschieden lassen, da alle desbezüglichen Nachrichten fehlen. Doch möchte ich wegen des Vorhandenseins der handschriftlich erhaltenen, aber mir leider nicht zugänglichen Antworten des Kiewer Archimandriten Theodosios auf Isjaslaws Fragen über die Römisch-Katholischen und deren Bekenntnis die Vermutung aufstellen, dass dieser sich wenigstens eine Zeit lang mit der Absicht getragen habe, die Ausführung jenes Übereinkommens zu versuchen. Von einem solchen Versuche Jaropolks, der doch jenes Übereinkommen mit dem Papste im Namen seines Vaters und mit Zustimmung und wohl auch auf das Betreiben seiner Mutter geschlossen hatte, wissen die betreffenden Annalen und Chroniken ebenfalls nichts zu melden. Da sind es denn aber gerade unsere Getrudianischen Gebete und Bilder, welche uns über diesen Punkt hochinteressante Aufschlüsse geben. Sie bekunden uns den Namen von Jaropolks Mutter Gertrud, ferner Jaropolks Taufnamen Petrus, sowie auch den Namen seiner Gemahlin Irene.

In der grossen Fülle der Gertrudianischen Gebete wird unter den Lebenden nicht ein einziges Mal Gertruds Gatte Isjaslaw erwähnt. Daraus schliesse ich, dass dieser zur Zeit der Abfassung bereits gestorben war. Hiermit stimmt der eine Umstand, dass in denselben Gebeten »der König und die gesamte Fürstenschaft« als Feinde und Bedroher des Petrus dargestellt werden, und der andere Umstand, dass in ebendenselben Gebeten Gertrud als in den schwersten Sorgen und Ängsten wegen ihres Sohnes befangen erscheint, während dieser an der Spitze seines Heeres im Felde steht. Die in den Gebeten sich kundgebende Lage des Petrus Jaropolk und seiner Mutter entspricht ganz

[1]) Vgl. die Chronik Nestors in Monumenta Polonica historica tom. I. Lemberg. 1864. S. 754 ff.
[2]) O. Balzer, Genealogia Piastów S. 92 ff.

der Lage, in welcher sich beide nachweislich etwa zu Anfang des Jahres 1085 nicht lange vor der Niederlage und Flucht nach Polen befunden haben.

In jenen Gebeten und Bildern erweist sich Gertrud auch als eine dem römischen Stuhle Petri innig und eifrig ergebene römisch-katholische Christin, die mit besonderem Eifer den hl. Petrus als den Apostelfürsten verehrt, welcher die Himmelsschlüssel besitzt, auf den Christus seine Kirche gebaut und dem die Obsorge über alle Seelen anvertraut ist[1]). In ihren Gebeten und in dem ersten Bilde wird dann auch ihr Sohn Petrus als derselben confessionellen Richtung angehörend dargestellt. Ob sich nicht aber in diesem Punkte die fromme Mutter in ihrer Liebe zu ihrem Sohne, den sie in leidenschaftlicher Zärtlichkeit mehrmals ihren »Einzigen« nennt, selber getäuscht habe oder ob nicht ihr Sohn, dessen Lasterhaftigkeit sie selber im Gebete vor dem hl. Petrus anerkennt[2]), die arglose Mutter getäuscht und jene Ergebenheit an den hl. Petrus und dessen römischen Stuhl vor ihr erheuchelt habe, muss unentschieden bleiben. War sie aber bei Jaropolk aufrichtig vorhanden, worauf der von ihm begonnene Bau einer dem Apostel Petrus geweihten Kirche hinzudeuten scheint, dann musste sie doch unter den damaligen Verhältnissen Russlands ohne Aussicht auf Erfolg bleiben und erreichte schon bald ein jähes Ende durch seinen Tod.

Ohne die beigegebenen fünf Bilder würde der Inhalt der Gertrudianischen Gebete für uns ein dunkles Rätsel geblieben sein. Durch ihre kunstvolle Herstellung hat der seinem Namen nach ganz unbekannte Maler nicht nur sich selber, sondern auch einer in den geschriebenen Geschichtsquellen ganz mit Schweigen übergangenen, hochinteressanten Episode aus der Geschichte Russlands während des XI. Jahrhunderts ein »monumentum aere perennius« geschaffen.

Bezüglich der Gertrudianischen Gebete und Bilder bleibt nun endlich noch eine wichtige Frage zu lösen übrig: Wie ist denn Egberts Psalter aus dem westdeutschen Trier in den fernen russischen Osten gelangt, wo dieser Psalter jene Beigaben erhalten hat? Dieses kann leicht auf einem zweifachen Wege geschehen sein. Entweder wird die polnische Königin Richeza oder der Trierer Dompropst Burchard die Überbringung vermittelt haben.

Richeza ist die älteste Tochter des lothringischen Pfalzgrafen Erenfrid oder Ezzo, der an der Mosel und am Niederrhein, sowie in Ostthüringen und Ostfranken reich begütert war. Ihre Jugend fällt in die Zeit, in welcher Trier von schrecklichen Kriegsnöten heimgesucht und insbesondere der Trierer Dom zu einer halben Ruine wurde. Damals musste es für den reichen und mächtigen Vater der Richeza ein Leichtes sein, den Egbertschen Psalter zu erwerben. Vor dem Ende dieser Kriegswirren um das Jahr 1013 vermählte sie sich mit dem polnischen Fürsten Mieszko Lambert, der nach dem Tode seines Vaters, des polnischen Königs Boleslaw I. († 1025), sich der Königsherrschaft über Polen mit Übergehung seines älteren Halbbruders Bezprym Otto bemächtigte. Die jüngere Tochter der Richeza aber wurde um das Jahr 1050 die

---

[1]) Vgl. oben S. 16 u. 19.

[2]) Vgl. oben S. 19.

Gemahlin Isjaslaws, die wir oben unter dem Namen Gertrud und als Mutter Jaropolks kennen gelernt haben. So kann also der Psalter Egberts von Trier ganz leicht in den Besitz Erenfrids, durch diesen an seine Tochter Richeza und dann durch diese in die Hände ihrer Tochter Gertrud nach Russland gelangt sein.

Über den Trierer Dompropst Burchard haben wir oben erfahren, dass seine Schwester Oda Gemahlin des russischen Grossfürsten Swjätoslaw war und dass er im Januar des Jahres 1075 vom deutschen Könige Heinrich IV. nach Russland entsandt wurde, um dort eine Versöhnung zwischen seinem Schwager und dessen älterem Bruder Isjaslaw zu bewirken. Leicht ist es also auch möglich, dass Burchard den Egbertschen Psalter auf seiner Gesandtschaftsreise entweder der Gertrud, der Gemahlin Isjaslaws, oder seiner Schwester Oda überbrachte und dass dann im letzteren Falle Oda nach dem Tode ihres Gemahls (1076) ihrer Schwägerin, der Grossfürstin Gertrud, das diese an die westdeutsche Heimat ihrer Mutter erinnernde kostbare Buch überliess.

Ob nun aber der Psalter durch Richeza oder Burchard nach Russland gelangt ist, das muss ich unentschieden lassen.

V.

Auf der unteren Hälfte von fol. 8' ist von einer Hand des endenden XV. oder des beginnenden XVI. Jahrhunderts folgende von einem Späteren wieder halb getilgte und darum an einer Stelle nicht mehr lesbare Notiz verzeichnet[1]):

> Sanctae Elisabeth Ungariae regis filiae Lantgravii Ducis Turringiae coniugis munus. Quod cum hortatu Pertoldi Patriarche Aquiliensis eius avunculi tum Singulari in Deum Pr/////// ' '// anno. 1. 2. 2. 9 Dedit honestissimo Canonicorum Foroiuliensium. Collegio iam pridem eius in orando assiduitatem. Summa cum pietate coniunctam A[dmir]ata[2]).

Ist diese Notiz wahr — und daran zu zweifeln finde ich wenigstens keinen ausreichenden Grund — so ist unser Kodex schon im Jahre 1229 durch Schenkung der hl. Elisabeth nach Cividale gekommen. Wäre sie aber nicht wahr und eben diesetwegen halb getilgt worden, so würde doch aus ihr sich ergeben, dass der Kodex wenigstens schon zur Zeit der Niederschreibung dieser Notiz, also etwa vor vierhundert Jahren, sich in der Dombibliothek zu Cividale befunden hat. Im ersten Falle erhebt sich sofort die Frage: Wie ist denn die hl. Elisabeth in den Besitz des Kodex gelangt? Im zweiten Falle würde die Frage sein, auf welchem Wege das Domkapitel von Cividale denselben erworben habe.

Da die bisher besprochenen drei ältesten Teile des Kodex (A^3, B^4 und C^2) zur Beantwortung dieser Fragen nichts bieten, so müssen wir forschen, ob nicht etwa der an erster Stelle befindliche jüngste Teil, das Kalendar mit seinen nekrologischen Notizen[3]) uns Aufschlüsse bietet.

---

[1]) Vgl. Tafel XLVII.

[2]) Die hierzu von einer viel jüngeren Hand gemachte Randbemerkung sowie auch die vom Bischofe Filippo della Torre auf die nächstfolgende Seite geschriebene lange Erklärung jener Notiz und Darlegung seiner Ansicht über die Entstehung des Kodex (vgl. oben S. 22) können wir als für unsere Zwecke völlig wertlos übergehen.

[3]) Vgl. S. 36—41.

Für dieses Kalendar ist eine Lage von zwei Doppelblättern benutzt worden. Zur Zeit der Herstellung des jetzigen Einbandes war von den vier Blättern dieser Lage das erste bereits abhanden gekommen und wurde dann durch ein anderes eingeklebtes und leer gebliebenes ersetzt, das dem Texte der ersten Seite des Kalendars (fol. 2) als Schutzblatt dient. Die sechs Seiten des Kalendars enthalten in zweispaltiger Schrift, welche wegen ihrer Form dem Ende des XI. oder der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts anzugehören scheint[1]), die zwölf Monate. Die sieben Buchstaben der Wochentage, die Bezeichnungen der einzelnen Tage nach dem römischen Kalender und die Anfangsbuchstaben der Tagesheiligen hat der Schreiber in goldener Schrift hergestellt. Die Namen der Festtage aber sind von ihm nicht nur in ihren Anfangsbuchstaben, sondern ganz in Gold ausgeführt. Aus den Namen der Feste und Heiligen lässt sich kein sicherer Schluss auf den Ort der Herstellung gewinnen. Bemerkenswert ist aber jedenfalls das dreimalige Erscheinen des Namens des böhmischen Nationalheiligen Wenzeslaus. Auf den 4. März ist »Translatio s. Vueneczl. m̄r.« verzeichnet, auf den 28. September »VVenceslaui m̄r.« und auf den 30. September »Dedicatio aecclę SC̈Ī VVENCEZLAUI M̄ĀR̄[2]). Von diesen drei Notizen ist zwar die erste in gewöhnlicher Schrift geschrieben, dagegen sind die zweite ganz und von der dritten die drei letzten Worte ganz in Goldschrift ausgeführt. Ebenso ist denn auch der Name einer anderen böhmischen Nationalheiligen, der hl. Ludmilla (12. November) durch goldene Buchstaben ausgezeichnet. Somit ist zu vermuten, dass der Schreiber des Kalendars oder dessen Auftraggeber ein besonderes Interesse für diese böhmischen Nationalheiligen gehabt hat. Beachtenswert erscheinen mir auch die slavisierenden Schreibungen des Namens dieses Heiligen. Beim ersten Male erscheint die westslavische Häufung der Konsonanten cz und beim zweiten und dritten Male ist in der lateinischen Genitivform der Schlusskonsonant der slavischen Namensform beibehalten. Auffallend ist auch noch eine Eintragung zum 21. Oktober: In Colonia sanctarum virginum XI. milia. Denn während ihr Wortlaut erweist, dass dieses Fest am Orte der Herstellung des Kalendars nicht gefeiert wurde, zeigt sie doch, dass man am selben Orte ein besonderes Interesse dafür hegte. Jene Aufzeichnungen des Todestages des hl. Wenzeslaus und der Übertragung seiner Reliquien und des Tages der hl. Ludmilla betreffen Ereignisse längst vergangener Zeiten, so dass sich aus ihnen nichts für die nähere Bestimmung der Herstellungszeit des Kalendars gewinnen lässt. Anders steht es mit der dritten Kalendarnotiz über die Dedicatio aecclesię sancti Wencezlai martiris am 30. September. Mit dieser Kirche des hl. Wenceslaus ist ohne Zweifel der Prager Dom gemeint, in welchem der Leib dieses Heiligen ruhte. Der Bau dieses Domes anstelle einer älteren kleineren, von demselben Heiligen errichteten Rundkirche[3]) wurde im Jahre 1060 begonnen[4]); wann derselbe aber vollendet worden sei, ist nicht überliefert. Es berichtet uns jedoch der Fortsetzer der Böhmenchronik des

[1]) Vgl. Tafel XLVIII.

[2]) Vgl. Tafel XLVIII.

[3]) Ihr Weihetag war der 22. September. Vgl. Cosmae Chron. Boemorum in Mon. Germ. Scriptt. IX, 46.

[4]) Cosmae Chron. a. a. O. 78.

Cosmas, dass im Jahre 1143 »die Weihe des ehrwürdigen Münsters der Heiligen Vitus, Wencezlaus und Adalbert am 30. September von drei Bischöfen, nämlich von Otto von Prag, Heinrich von Olmütz und dem Bischofe von Bamberg« geschehen sei[1]). Das Datum dieser Weihenachricht trifft genau mit dem Datum der Weihenachricht des Kalendars zusammen. Somit wird die im Kalendar verzeichnete Weihe die des Jahres 1143 sein. Gegen diese Annahme scheint aber eine dicht vorhergehende Notiz desselben Chronisten zu sprechen, laut welcher im nächstvorhergehenden Jahre ein Heer von aufrührerischen Böhmen »Prag[2]) belagert und die Münster der Heiligen Vitus, Wencezlaus und Adalbert und des heiligen Georg durch Feuer zerstört hat«. Presst man diese Nachricht und sieht man darin die Kunde von einer Zerstörung des im Jahre 1060 begonnenen Domes, so wird die nächstfolgende Nachricht von der feierlichen Einweihung des Domes durch drei Bischöfe im nächstfolgenden Jahre ganz unverständlich und unglaublich. Denn man kann doch nicht annehmen, dass ein im Jahre 1142 zerstörter Dom schon im nächsten Jahre feierlichst wieder eingeweiht, also inzwischen schon wieder hergestellt worden sei. Demnach wird unter dem im Jahre 1142 eingeäscherten Münster der heiligen Vitus, Wencezlaus und Adalbert nicht der Dom, sondern das Domkloster zu verstehen sein[3]), wie ja denn auch das Wort monasterium im Mittelalter bald von der Kirche, bald von dem dazu gehörenden Kloster und bald von beiden zusammen genommen gebraucht wird. Ist nun aber in der Kalendarnotiz die Domweihe vom 30. September 1143 zu erkennen, so folgt, dass das Kalendar nach diesem Datum geschrieben ist[4]).

Dem Kalendar sind von einer zweiten, ihrer Schreibart nach nicht viel jüngeren Hand, siebenundzwanzig Notizen beigefügt worden, die sich auf einzelne Jahrestage verteilen[5]). Von diesen betrifft eine das Fest des hl. Stephanus: »In Pannonia Stephani regis et confessoris«, das aber hier auffallender Weise nicht in seinen Todestag (15. August) oder wegen des an diesem zu feiernden hohen Marienfestes in den nächstfolgenden Tag, sondern in den 19. August gesetzt ist. Die anderen sechsundzwanzig sind nekrologischer Art. Für vierzehn von diesen ist es mir gelungen den Stand der betreffenden Person und deren Familienangehörigkeit nachzuweisen[6]). Von diesen gehören acht der Grafenfamilie von Berg (in Schwaben), drei der benachbarten Grafenfamilie von Giengen-Vohburg und wiederum drei der mit den Grafen von Berg verschwägerten Grafenfamilie von Andechs an. Von diesen vierzehn Personen ist nachweisbar am frühesten gestorben der Graf Boppo von Berg. Im Jahre 1074 rechnet ihn der Chronist Bernold

---

[1]) Monachi Sazavensis Continuatio Cosmae in Mon. Germ. Scriptt. IX, 159.

[2]) d. i. natürlich die Altstadt.

[3]) Überdies ist auch schwer zu glauben, dass die Aufständischen, die doch Christen und Czechen waren, eine Kirche zerstört hätten, welche ihnen als Ruhestätte ihres hochverehrten Nationalheiligen auch als hochheilig galt.

[4]) Der Umstand, dass die Schrift des Kalendars einer um etwa fünfzig Jahre früheren Zeit anzugehören scheint, wird im Folgenden an geeigneter Stelle seine Erklärung finden.

[5]) Vgl. Tafel XLVIII.

[6]) Siehe die Anmerkungen zu dem nachstehenden Abdrucke des Kalendars.

bereits zu den Toten. Der nächstfolgende ist dann Graf Diepold I. von Giengen-Vohburg, der am 7. August 1078 in der Schlacht bei Melrichstadt gefallen ist. Von denselben ist nachweislich zuletzt gestorben der Graf Berthold II. von Andechs, dessen Todesdatum der 27. Juni des Jahres 1151 ist. Da eine jüngere Totennotiz von mir wenigstens nicht nachzuweisen ist, obschon alle drei Grafenfamilien noch weiter fortgeblüht haben, so schliesse ich, dass der Schreiber dieser Totennotizen, welcher erst nach dem 30. September des Jahres 1143 damit begonnen hat, schon bald nach dem Jahre 1151 damit geendet hat und dass dann der Kodex schon bald in Hände gekommen ist, die mit der Anfertigung solcher nekrologischen Notizen aus irgend welchen Gründen nicht fortgefahren hat. Beispielsweise ist dort der Todestag des Grafen Diepold von Berg, der doch schon vor dem 19. Mai 1166 gestorben ist, und der seiner Gemahlin Gisela, einer Tochter des Grafen Berthold II., von Andechs nicht verzeichnet.

Kalendare und Nekrologien pflegten im Mittelalter nicht in den Burgen des Adels, sondern in Klöstern und Dom- oder Kollegiatstiften geschrieben zu werden. In welchem von diesen mag also das Kalendar und Nekrologium unseres Kodex entstanden sein?

Wegen der oben erwähnten Notizen über böhmische Heilige vermutet man vielleicht eine Entstehung in Böhmen, speziell im Prager Domkloster. Aber dagegen spricht ganz entschieden der Umstand, dass im Kalendar die Übertragung des böhmischen Nationalheiligen Wenzeslaus irrtümlich in den vierten März statt in den zweiten gesetzt ist und dass ferner im Nekrologium auch nicht eine einzige böhmische Totennotiz zu finden ist. Nicht einmal der Tod des Böhmenherzogs Sobezlaw († 1140) ist darin verzeichnet, und ebensowenig der seines Vorgängers Wladizlaw († 1125) oder der seiner (im selben Jahre gestorbenen) zweiten Gemahlin. Überdies würde auch ein Böhme, speziell ein Insasse des Prager Domklosters den Prager Dom richtiger als die Kirche des hl. Vitus oder richtiger und genauer als die Kirche der hl. Vitus, Wenzeslaus und Adalbert bezeichnet haben. Weil sich im Nekrologium die Todestage des Polenherzogs Bolezlaw III. (28. Oktober 1138) und seiner zweiten Gemahlin Salome (27. Juli 1144) finden, könnte man dann auf die Anfertigung des Kalendars und Nekrologiums in Polen zurückschliessen. Aber hiergegen spricht der Umstand, dass im Nekrologium weder der Todestag der ersten Gemahlin des Bolezlaw, noch auch die Todestage mehrerer Kinder der zweiten verzeichnet sind, obgleich diese gerade um die Zeit der Anfertigung des Kalendars (1143—1151) gestorben sind[1]).

Viel näher liegt es und viel besser begründet ist es, die Entstehung in einer geistlichen Anstalt zu suchen, zu welcher die im Nekrologium erscheinenden drei Grafenfamilien von Andechs, von Giengen-Vohburg und von Berg in nahen Beziehungen gestanden haben.

Das Familienkloster der Grafen von Andechs ist Diessen. Aber von dieser Familie sind im Nekrologium nur drei Todestage, nämlich der Bertholds II. († 27. Juni 1151) mit irrigem Datum (29. Juni), ferner der seiner ersten Gemahlin Sophia († 6. September nach 1132) und seines Sohnes Poppo († 17. Dezember 1148) verzeichnet. Es fehlen alle

---

[1]) Adelheid † 1132, Sophia † 1136, Lutgarda † nach 1147.

Notizen über frühere Todesfälle in dieser Familie, obschon solche von den Grafenfamilien von Giengen-Vohburg und von Berg bis ins XI. Jahrhundert zurück im Nekrologium angemerkt sind. Wäre dieses im Kloster Diessen entstanden, so würde darin auch wohl sicher die Notiz enthalten sein, dass der darin begrabene Graf Berthold II. in seinen alten Tagen noch Mönch dieses Klosters geworden sei[1]). In Diessen kann also unser Nekrologium nicht geschrieben sein.

Den Stammburgen der Grafen von Giengen-Vohburg und von Berg benachbart lag das Kloster Zwiefalten, das Familienkloster der Grafen von Berg. Zwiefalten war die Grabstätte der beiden ältesten geschichtlich nachweisbaren Glieder dieser Familie, des Grafen Poppo († 11. Juli vor 1074) und seines Sohnes, des Grafen Heinrich I. († 24. September)[2]). Die Todestage beider sind denn auch in unserm Nekrologium verzeichnet, und ebenso noch die von fünf anderen Familiengliedern. Es sind das die Gemahlin Heinrichs I., Adelheid, eine Gräfin von Mochintal[3]) († 1. Dezember), einer ihrer Söhne, Heinrichs II. († 24. Februar), zwei von ihren Töchtern, die Herzogin Richinza von Böhmen († 27. September vor 1125)[4]) und die Herzogin Salome von Polen († 27. Juli 1144) und eine Gräfin Sophia († 26. Juni). Dazu kommt dann auch noch der Todestag des Gemahls der Salome, des Polenherzogs Boleslaw III. († 28. Oktober 1138). Die ganze Fülle dieser Notizen sowie noch die drei über die Familie der Grafen von Giengen-Vohburg erweisen deutlich und sicher, dass das Nekrologium in Zwiefalten geschrieben ist.

Durch diesen Beweis erlangen wir nunmehr auch Aufklärung über das Vorhandensein mehrerer anderer Notizen im Kalendar und Nekrologium. Im Kalendar findet sich die an sich auffällige Notiz zum 21. Oktober: In Colonia sanctarum virginum XI milia. Sie erklärt sich durch die Thatsache, dass der Zwiefaltener Abt Berthold in Köln gewesen und von dort im Jahre 1145 zwei Leiber von den elftausend heiligen Jungfrauen nach Zwiefalten gebracht hat[5]). Erklärlich wird ferner, dass nur die so eben genannten drei Mitglieder der Andechser Grafenfamilie im Nekrologium verzeichnet sind. Gisela, die Gemahlin des Grafen Diepold von Berg, ist nämlich die Tochter des Grafen Berthold II. von Andechs und seiner ersten Gemahlin Sophia und eine Schwester des Grafen Poppo I. von Andechs[6]). Dass aber nicht auch Gisela als die vierte aus dieser Familie im Nekrologium verzeichnet ist, hat seinen Grund darin, dass sie zu einer Zeit gestorben ist, in welcher keine nekrologischen Notizen mehr in das Kalendar eingetragen wurden[7]).

---

[1]) Anno gratie 1151. v. kl. iulii Berhtoldus comes, post conversus nostre congregationis, fundator huius loci . . . Notae Dissenses in Mon. Germ. Scriptt. XVII, 324, vgl. 325.

[2]) Heinricus comes senior de Berge . . . ipse cum patre suo Poppone et fratribus suis sepultus est in nostro capitulo. Necrol. Zwifalt. in Mon. Germ. Necrol. I, 261.

[3]) Vgl. Necrol. Zwifalt pg. 266.

[4]) Vgl. Palacky, Geschichte Böhmens, I, Stammtafel der Premyotiden.

[5]) Mon. Germ. Scriptt. X, 92.

[6]) Oefele, Gesch. der Grafen von Andechs. Innsbruck. 1877. Stammtafel u. S. 25.

[7]) Die nachweislich jüngste Notiz ist, wie bereits oben (S. 33) gesagt worden ist, vom Jahre 1151; den Tod Giselas aber setzt Oefele vor den 19. Mai 1166.

Erklärlich wird der im Nekrologium befindliche Todestag der Richinza, der ersten Gemahlin des Böhmenherzogs Wladislaw (27. September vor 1125). Denn sie war eine Tochter des Grafen Heinrich I. von Berg, der ja in Zwiefalten begraben ist. Erklärlich werden die im Nekrologium verzeichneten Todestage des Polenherzogs Boleslaw III. (28. Oktober 1138) und seiner Gemahlin Salome (27. Juli 1144). Denn auch Salome ist eine Tochter des Grafen Heinrich I. und nach dem Tode ihres Gemahls stand sie bis zu ihrem Tode in den engsten und innigsten Beziehungen zu Zwiefalten[1]). Erklärlich wird ferner die Todesnotiz über den Mönch Gernot (17. Dezember); denn höchst wahrscheinlich ist er identisch mit dem Zwiefaltener Mönche gleichen Namens, der mit einem anderen Mönche desselben Klosters nach dem Tode Boleslaws III. zu dessen Witwe Salome nach Polen wanderte und von dort Reliquien als Geschenke der Witwe für ihr heimatliches Kloster mitbrachte[2]). Erklärlich wird auch im Kalendar die Notiz über die Weihe des Prager Domes am 30. September 1143 durch die Verschwägerung des Böhmenherzogs Wladislaw mit der Grafenfamilie von Berg. Erklärlich wird auch im Kalendar die durch Goldschrift hergestellte Kennzeichnung des Tages des hl. Mauritius (22. Sept.) als eines höheren Festes; denn in Zwiefalten rühmte man sich des Besitzes von Reliquien dieses Heiligen[3]). Erklärlich wird endlich auch die Notiz über den Tag des hl. Stephan von Ungarn[4]); denn Judita, eine Tochter der Salome, hatte sich um das Jahr 1136 mit dem Könige Geisa II. von Ungarn vermählt[5]). Und da die Nachricht über diesen Tag aus Ungarn nicht direkt, sondern über Polen nach Zwiefalten gelangt sein wird, so wird wohl eben dies der Grund sein, weshalb Stephanus Todestag nicht am richtigen Orte, sondern vier Zeilen tiefer eingetragen ist. Erklärlich wird endlich auch die nachträglich zum 16. September eingetragene Totennotiz: Obiit Demetrius infans. Da dieser Name auf Russland hinweist, so wird damit ein früh gestorbenes Mitglied der polnischen oder russischen Fürstenfamilie gemeint sein, die ja beide zur Zeit der Salome mehrfach mit einander verschwägert waren[6]).

Ganz unzutreffend wäre es, aus der Thatsache, dass das Kalendar fünf trierische Lokalheilige — Valerius, 29. Januar; Maximinus, 29. Mai; Goar, 6. Juli; Paulinus, 31. August; Lubentius, 13. Oktober — enthält, zu folgern, dass derselbe im Trierischen, und nicht in Zwiefalten angefertigt worden sei. Denn seit Mitte des XI. Jahrhunderts bis ins XII. hinein finden wir auf dem Trierer Bischofsstuhle eine ganze Reihe von schwäbischen Grafensöhnen, so dass deren enge Beziehungen zu ihrer schwäbischen Heimat und den dortigen Klöstern von vorn herein vorauszusetzen und zum Teil auch durch geschichtliche Zeugnisse erwiesen sind. Die Aufnahme von einigen trierischen Lokalheiligen in das Kalendar eines schwäbischen Klosters, das gerade im letzten Viertel

---

[1]) Juli 27. Anno 1144 Salome ducissa obiit. Que mater Zwivildensis congregationis debito dici poterit. Necrol. Zwifalt. pg. 256. Vgl. Mon. Germ. X, 91—92 u. 103—104.

[2]) Mon. Germ. Scriptt. X, 91.

[3]) Mon. Germ. Necrol. I, 251.

[4]) Vgl. unten im Kalendar u. Nekrol. unter XIV kl. sept.: In Pannonia Stephani regis et confessoris.

[5]) O. Balzer, Genealogia Piastów. Stammtafel.

[6]) Vgl. O. Balzer, a. a. O.

des XI. Jahrhunderts von einer schwäbischen Grafenfamilie gegründet worden war, begreift sich also ganz leicht.

Nunmehr gelingt es uns auch, die Zeit der Herstellung des Kalendars und Nekrologiums genauer festzustellen. Wie bereits oben bemerkt, ist die Veranlassung zu der Kalendarnotiz über den Festtag der elftausend heiligen Jungfrauen in Köln die Übertragung zweier von ihren Heiligenleibern aus Köln nach Zwiefalten im Jahre 1145. Und am 7. Mai 1160 starb in Zwiefalten als Nonne Gertrud, eine Tochter der Salome[1]), die von dieser nach dem Tode des Vaters dorthin gesandt worden war[2]). Wäre damals das Nekrologium in Zwiefalten noch mit neueren Totennotizen versehen worden, so würde sicher auch Gertruds Todestag darin eingeschrieben sein. Somit ist unser Kalendar und Nekrologium in Zwiefalten in den Jahren 1145—1160 angefertigt worden.

Gerad um diese Zeit finden wir in Zwiefalten Eingewanderte aus Polen. Im Jahre 1141 schenkt Bilihilt, die Cubicularia des im Jahre 1138 gestorbenen Polenherzogs Boleslaw, dem Kloster Gold und Silber zur Anfertigung eines Kreuzes[3]). Eben damals lebte auch im Kloster als Conversus der Kaplan des gestorbenen Herzogs[4]). Vielleicht ist er oder einer seiner polnischen Begleiter es gewesen, der das Kalendar gefertigt hat. In diesem Falle fände auch das anscheinend grössere Alter der Schrift des Kalendars[5]) nach paläographischen Regeln eine leichte Erklärung und ebenso die schon oben (S. 30) besprochenen slavisierenden Schreibungen des Namens des hl. Wenzeslaus.

Ist nun dieses Kalendar und Nekrologium (D^1) mit den drei älteren Bestandteilen unseres Kodex (C^2, A^3 und B^4) schon im Kloster Zwiefalten um die Zeit der Herstellung des Kalendars und Nekrologiums oder anderswo in späterer Zeit (nach 1160) zu einem Buche vereinigt worden?

Hierüber bietet meines Erachtens die Angabe einer Zwiefaltener Geschichtsquelle Aufschluss, welche meldet, dass unter den von der Herzogin Salome nach dem Tode ihres Mannes nach Zwiefalten gesendeten und dort angekommenen Geschenken sich auch »unum psalterium magnum auro conscriptum« befinde[6]). Diese Angabe passt völlig als Bezeichnung für den um die Gertrudianischen Gebete und Bilder vermehrten Egbertschen Psalter, und ich schliesse aus ihr, dass dieser nicht lange vor Salomes Tode (1144) nach Zwiefalten gebracht und hier schon gleich darauf mit einem dazu passenden Kalendar versehen wurde. Dass der Psalter samt der Gertrudianischen Zuthat in den Besitz der polnischen Herzogin Salome gelangt ist, erklärt sich leicht und ungezwungen aus den damaligen verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen den polnischen und russischen Fürstenfamilien. Salomes Vorgängerin Zbyolawa, die erste Gemahlin des Herzogs Boleslaw, war eine Tochter des russischen Grossfürsten Swjätopolk Michael[7])

---

[1]) Vgl. O. Balzer, a. a. O.
[2]) Mon. Germ. Scriptt. X, 91.
[3]) Mon. Germ. Script. X, 89.
[4]) Mon. Germ. Necrol. I, 245.
[5]) Vgl. S. 31 Anm. 4.
[6]) Mon. Germ. Script. X, 104.
[7]) Mon. Germ. Script. X, 90.

und eine Schwester Boleslaws war ebenfalls eine russische Fürstin. Von den Söhnen des Boleslaw und der Salome war Boleslaw (IV.) seit dem Jahre 1137 mit einer Tochter des Fürsten von Nowgorod vermählt und von ihren Töchtern war um das Jahr 1140/41 die erst dreijährige Agnes mit einem Sohne des russischen Grossfürsten Wsewolod Olgowitsch verlobt worden[1]). Also war gerade um jene Zeit vor dem Tode der Salome (1144) zur Überbringung des Psalters aus Russland nach Polen Gelegenheit und Anlass genug vorhanden, zumal da derselbe nach Gertruds Tode als ein in lateinischer Sprache geschriebenes und römisch-katholisches Gebetbuch im griechisch-katholischen Russland keine Verwendung mehr und in der dortigen Geistlichkeit sogar Feinde hatte.

In Zwiefalten um die Zeit 1139—1143 angelangt ist das »psalterium magnum auro conscriptum« samt dem ihm dort vorn angefügten Kalendar nicht lange verblieben, da die eben dort geschriebenen nekrologischen Zusätze des Kalendars schon vor dem Jahre 1160 endigen. Weil um diese Zeit, wie oben nachgewiesen ist, zwischen den Grafen von Berg, den Schutzherren von Zwiefalten, und den Grafen von Andechs enge verwandtschaftliche Beziehungen bestanden haben und weil nach der oben besprochenen im Kodex enthaltenen Notiz (fol. 8[1]) im Jahre 1229 die hl. Elisabeth eine Enkelin des Grafen Berthold IV. von Andechs ist, so vermute ich, dass der Kodex um das Jahr 1160 aus dem Besitze des Klosters Zwiefalten in den der Grafenfamilie von Andechs übergegangen ist. In diesem Falle mag er dann der hl. Elisabeth entweder von ihrer Mutter Gertrud, Königin von Ungarn, oder von ihrer Tante, der hl. Hedwig, Herzogin von Schlesien und Polen, die beide dem Hause Andechs angehören, geschenkt sein. Ersteres halte ich für minder wahrscheinlich, da Elisabeth schon als vierjähriges Kind aus ihrer ungarischen Heimat fort von ihrer Mutter getrennt in das ferne Thüringen gebracht wurde und auch erst sechs Jahre alt war, als ihre Mutter ermordet wurde. Viel wahrscheinlicher ist, dass Elisabeth den Kodex von ihrer Tante Hedwig empfangen hat, die ja bekanntlich einen sehr grossen Einfluss auf die religiöse Richtung Elisabeths ausgeübt hat. Dass dann ihr Oheim Berthold als Patriarch von Aquileja den Kodex von Elisabeth für den Dom von Cividale erbat und erhielt, erklärt sich leicht daraus, dass Cividale im Territorium seiner Familie lag und seine eigene Residenz war und dass der dortige Dom seine Kathedrale war.

---

[1]) Mon. Germ. Scriptt. X, 92; O. Balzer, a. a. O.



Beilage.

Kalendarium und Nekrologium.[1]

			habet d. XXXI. l'. XXX.
A	Kl.	JAN.	Circumcisio dñi.
B	IIII	NON.	Octava s. Stephani.
C	III	N.	Octava s. Johannis evangelistę. *o. Judında.*
D	II	N.	Octava sanctor. Innocentum.
E	NON.		Symeonis monachi.
F	VIII	ID.	EPIPHANIA DÑI.
G	VII	ID.	Ysidori epi. et conf.
A	VI	ID.	Luciani et Messiani mr.
B	V	ID.	Juliani cum multis mr.
C	IIII	ID.	Pauli primi heremite.
D	III	ID.	Brictive vir.
E	II	ID.	Archadii mr.
F	IDVS		OCT. EPIPHANIĘ DNI.
G	XVIIII	K. FEB.	Sci. Felicis conf.
A	XVIII	K.	Licerii. Cornelii et Celesti mr.
B	XVII	K.	Marcelli pp.
C	XVI	K.	Antonii monachi.
D	XV	K.	Rome catedra S. Petri et Prisce v.
E	XIIII	K.	Pontiani mr.
F	XIII	K.	Sanctor. mar. Fabiani et Sebast.
G	XII	K.	AGNETIS V.
A	XI	K.	Vincentii diac. et mr.
B	X	K.	Emerentiani et Macharii
C	VIIII	K.	Timothei et Babillę et Sabinę v.
D	VIII	K.	CONVERSIO S. PAULI.
E	VII	K.	Policarpi epi. et conf.
F	VI	K.	Johannis epi.
G	V	K.	Octav. s. Agnetis v.
A	IIII	K.	Valerii epi.
B	III	K.	Aldegunde vr.
C	II	K.	Concordii.

[1]) Die mit Kapitallettern gedruckten Teile des Kalendars sind im Originale durch Goldschrift ausgezeichnet. Die mit Cursivlettern gedruckten Teile sind die von einer zweiten Hand beigefügten und mit einer einzigen Ausnahme (vgl. S. 31) nekrologischen Zusätze.

D	Kl.	FEB.	Brigidę vr. Feb. h. d. XXVIII. l. XX[1])
E	IIII	N.	PURIFICATIO S. MARIĘ.
F	III	N.	Blasii epi. et mr.
G	II	N.	Fileę epi. et conf.
A	NON.		Agathę v.
B	II	ID.	Vedasti et Amandi epor.
C	VIII	ID.	Auguli epi.
D	VII	ID.	Dionisii et Sebastiani mr.
E	VI	ID.	Appollonię virg.
F	V	ID.	Scolastice v.
G	IIII	ID.	Santor. LXXXVIII mr.
A	III	ID.	Eustasie et Eulalie v.
B	IDVS		Stephani çonf.
C	XVI	K. mar.	Valentini mr.
D	XV	K.	Faustini et Jovite.
E	XIIII	K.	Juliane v.
F	XIII	K.	Polochromii epi. et mr.
G	XII	K.	Pantaleonis mr.
A	XI	K.	Oabini mr.
B	X	K.	Eucharii epi. et conf.
C	VIIII	K.	Fortunati mr.
D	VIII	K.	CATHEDRA S. PETRI IN ANTIOCHIA.
E	VII	K.	Policarpi presbiteri.
F	VI	K.	NATALIS S. MATHEĘ APLI. *Heinricus comes.*[2])
G	V	K.	Victorini et Victoris mr.
A	IIII	K.	Alexandri epi. et conf. *Hiltirut.*
B	III	K.	Juliani mr.
C	II	K.	Romani conf.

[1]) Der Rest der Zahl ist abgeschnitten.

[2]) Graf Heinrich II. von Berg, Bruder des Grafen Diepold von Berg († April 19) und der Herzoginnen Salome von Polen, Richenza von Böhmen und Sophia von Mähren. Mon. Germ. Necrol. I. Necrol. Zwiefaltensia pg. 245, 252.

		MAR	h. d. XXXI. l. XXX.
D	Kl.	M.	Donati mr. et epi.
E	VI	N.	Simplicii pp.
F	V	N.	Theodori mr.
G	IIII	N.	Transl. s. Vueneczl. mr.
A	III	N.	Foce mr.
B	II	N.	Victoris et Victorine mr.
C	NON.		Perpetuę et Felicitatis.
D	VIII	ID.	Filemonis mr.
E	VII	ID.	xl. MR.
F	VI	ID.	Alexandri et Gai mr.
G	V	ID.	Jn Arnochia. xl. mr.
A	IIII	ID.	S. GREGORII PP.
B	III	ID.	Macedonii conf.
C	II	ID.	Leonis pp.
D	IDVS		Lucii epi.
E	XVII	K. APRL.	Cyriaci m. Eugen.
F	XVI	K.	Gertrudis vir.
G	XV	K.	Alexandri epi. *Luvigart o.*[1]
A	XIIII	K.	Quintini et Quintilli.
B	XIII	K.	Guthberti abb.
C	XII	K.	BENEDICTI ABB. *Ŏdalricus o.*
D	XI	K.	Saturnini mr.
E	X	K.	Albini mr.
F	VIIII	K.	Pigmenii mr.
G	VIII	K.	ADNVNCIATIO S. MARIĘ.
A	VII	K.	Liuthgerii conf.
B	VI	K.	RESVRRECTIO DNI.
C	V	K.	Prisci Malchi.
D	IIII	K.	Eustasii conf.
E	III	K.	Quirini m.
F	II	K.	Reguli epi. et conf.

[1]) Vielleicht Liutgart von Zähringen, Gemahlin des Grafen Diepold I von Vohburg-Giengen? Vgl. a. a. O. Nercol. Petrishusen pg. 668. Riezler, Gesch. Baierns, I. 874.

		APR.	h. d. XXX. l. XXVIIII.
G	Kl.	A.	Quintini Agapiti m.
A	IIII	N.	Nericii epi. et conf.
B	III	N.	Theodosie v.
C	II	N.	Ambrosii epi. et con.
D	NON.		Marciane Nicanoris m.
E	VIII	ID.	Xixti pp. mr.
F	VII	ID.	Fresippi[1]) viri sanctissimi.
G	VI	ID.	Perpetui epi.
A	V	ID.	Scarum. VII virginum. *Diepoldus*[2]) *marchio.*
B	IIII	ID.	Antonii m.
C	III	ID.	Leonis pp.
D	II	ID.	
E	IDVS		Eufemie v.
F	XVIII	K. MAI.	
G	XVII	K.	Tiburtii Valerii et Maximi m.
A	XVI	K.	Victoris mr.
B	XV	K.	Carisii cum aliis VII.
C	XIIII	K.	Petri diac.
D	XIII	K.	Eleterii mr.
E	XII	K.	Vincentii mr.
F	XI	K.	Genesii mr.
G	X	K.	Symeonis epi.
A	VIIII	K.	Gai pp. et m.
B	VIII		
C	VII	K.	Alexandri mr.
D	VI		
E	V	K.	Marcelli pp. et mr.
F	IIII	K.	Vitalis mr.
G	III	K.	Agapiti Secundini Germani epor.
A	II	K.	Quintini ępi et conf.

[1]) *corr:* Hegesippi?

[2]) Diepold II. Markgraf von Vohburg († 1146 April 8), Sohn des in der Schlacht bei Melrichstadt (1078 7. Aug.) gefallenen Diepod II. Vgl. Riezler, Gesch. Baierns, I. 875. Oefele, Gesch. der Grafen von Andechs, S. 25. Stälin, Wirtembergische Gesch. I, 510, 570.

		MAIVS	h. d. XXXI. l. XXVIIII.
B	Kl.	MAI.	PHILIPPI ET IACOBI.
C	VI	N.	Atanasii epi. et conf.
D	V	N.	JNVENTIO S. CRVCIS.
E	IIII	N.	Floriani mr.
F	III	N.	ASCENSIO DNI Frinę v.
G	II	N.	Johannis apostoli ante portam latinam.
A	NON.		Juvenalis mr.
B	VIII	ID.	Victoris mr.
C	VII	ID.	Gregorii epi. et conf.
D	VI	ID.	Gordiani et Epimachi.
E	V	ID.	Mamertini epi. et conf.
F	IIII	ID.	Nerei et Achillei atque Pancratii.
G	III	ID.	Gangolfi mr.
A	II	ID.	Rome s. Bonifacii m.
B	IDVS		Ysidori mr.
C	XVII	K. MAII	Vincentii Peregrini m.
D	XVI	K.	Torpetis m.
E	XV	K.	Marci pp.
F	XIIII	K.	Potentianę v.
G	XIII	K.	Eustasii mr.
A	XII	K.	Elenę matris Constantini impr.
B	XI	K.	Faustini conf.
C	X	K.	Sulpitii et Serviliani mr.
D	VIIII	K.	Donatiani et Rogatiani mr.
E	VIII	K.	Urbani pp. et m.
F	VII	K.	Augustini epi.
G	VI	K.	Julii epi.
A	V	K.	Germani epi.
B	IIII	K.	Maximii epi.
C	IIII	K.	Felicis pp. et mr.
D	II	K.	PETRONELLE V.

		JVNIVS	h. d. XXX. l. XXVIIII.
E	Kl.	JVNII	Nicomedis mr.
F	IIII	N.	Marcellini et Petri.
G	III	N.	Peregrini et Laurentii mr.
A	II	N.	Zoticii. Euticii. Quirini epi.
B	NON.		BONIFACII EPI.
C	VIII	ID.	Vincentii et Benigni m.
D	VII	ID.	Cęlesti mr.
E	VI	ID.	Medardi conf.
F	V	ID.	Primi et Feliciani mr.
G	IIII	ID.	Tropidis Basilidis.
A	III	ID.	BARNABI APOSTOLI.
B	II	ID.	Basilidis. Cyrini. Naboris.
C	IDVS		Feliculę v.
D	XVIII	K. JVL.	Valerii et Rufini m.
E	XVII	K.	VITI MODESTI ET CRESCENTE[c].
F	XVI	K.	Aurei epi. et Justini m.
G	XV	K.	RomeScorCCLXXII.m.
A	XIIII	K.	Marci et Marcelliani m.
B	XIII	K.	Gervasii et Protasii mr.
C	XII	K.	Reginę v.
D	XI	K.	Albani mr.
E	X	K.	Jacobi Alfei fratris dni.
F	VIIII	K.	Vigil. s. Johannis bapt.
G	VIII	K.	NAT. S. JOHANNIS BAPT.
A	VII	K.	Calliani mr.
B	VI	K.	Johannis et Pauli. *Sophia comitissa.*[1])
C	V	K.	Crescentis mr.
D	IIII	K.	Leonis pp. Vigil. aplor.
E	III	K.	S. PETRI ET PAVLI *Berhtold co...*[a][2])
F	II	K.	S. PAVLI.

[a]) Der Rest des Wortes ist abgeschnitten.

[1]) Sophia, Gräfin von Berg. Necrol. Zwifalt. pg. 255.

[2]) Graf Berthold II. von Andechs, Stifter von Diessen und ebendort begraben († 1151 Juni 27). Necrol. Diessense pg. 21 Oefele, S. 16. Mon. Germ. Scriptt. XVII. Notae Diessenses pg. 324: Anno gratie 1151 v kl. iulii Bertholdus, post conversus congregationis nostre, fundator huius loci.

		JVLIVS	h. d. XXXI. l. XXX.
G	Kl.	JVLII	Gai epi.
A	VI	N.	Processi et Martiniani m.
B	V	N.	Translatio s. Thome apli.
C	IIII	N.	Translatio s. Martini ep.
D	III	N.	Domicii mr.
E	II	N.	OCT. APLOR. Goari conf.
F	NON.		Villibaldi epi.
G	VIII	ID.	Killiani epi. sociorum eius.
A	VII	ID.	Anatoliȩ v.
B	VI	ID.	Romȩ VII fratrum.
C	V	ID.	Translatio Benedicti abb. *Boppo comes o.*[1])
D	IIII	ID.	Hermogere v.
E	III	ID.	MARGATE V.
F	II	ID.	Focȩ epi. et mr.
G	IDVS		Reinsunde vir. *Arnoldus l.*
A	XVII	Kl. AVG.	Hilari mr.
B	XVI	K.	Alexii conf.
C	XV	K.	Arnulfi epi. et conf.
D	XIIII	K.	Arseni conf.
E	XIII	K.	Sabini et Maximii mr. *Adilheit m.*
F	XII	K.	Praxedis vr.
G	XI	K.	Mariȩ Magdal.
A	X	K.	Apollinaris m.
B	VIIII	K.	Christinȩ v. Vigl. apli.
C	VIII	K.	JACOBI APLI.
D	VII	K.	Jacincti mr.
E	VI	K.	Acontii et Emeriti mr. *Salome ducissa o.*[2])
F	V	K.	Pantaleonis mr.
G	IIII	K.	Felicis sociorumque eius.
A	III	K.	mr. Abdon et Sennes.
B	II	K.	Fabii mar.

[1]) Graf Poppo von Berg († vor 1074) Vater des Grafen Heinrich I. von Berg, begraben in Zwifalten. Necrol. Zwifalt pg. 255, 261. Notae necrol Bernoldi pg. 658.

[2]) Salome († 1144), Tochter des Grafen Heinrich II von Berg und zweite Gemahlin des Herzogs Boleslaw III Krzywousty von Polen.

		AVG.	h. d. XXXI. l. XXVIIII.
C	Kl.	AVG.	AD VINCVLA S. PETRI.
D	IIII	N.	Stephani pp. *Adilbertus abb.*[1]) *XII frm.*
E	III	N.	Jnventio s. Stephani protomr.
F	II	N.	Justi presbiteri et conf.
G	NON.		TRANSFIGVRATIO DNI. Sixti pp.
A	VIII	ID.	
B	VII	ID.	Affrȩ v. S. DONATI MR. *Diepoldus.*[2])
C	VI	ID.	Cyriaci mr. mr. cum sociis suis.
D	V	ID.	Vigl. s. Laurentii mr.
E	IIII	ID.	NATL. S. LAVRENTII.
F	III	ID.	Tiburtii mr.
G	II	ID.	Eupli diac.
A	IDVS		Yppoliti mr.
B	XVIIII	K. SEPT.	Eusebii epi. Vigl. s. Mariȩ.
C	XVIII	K.	ASSVMPTIO S. MARIȨ.
D	XVII	K.	Ursacii conf.
E	XVI	K.	Octab. s. Laurentii.
F	XV	K.	Agapiti mr.
G	XIIII	K.	Magni mr. *Jn Pannonia Stephani reg. et conf.*[3])
A	XIII	K.	Porfirii conf.
B	XII	K.	Privati epi et conf.
C	XI	K.	Timothei et Simphoriani. *o. Zvl.*
D	X	K.	Timothei et Apollinaris m. Vigl. Apli.
E	VIIII	K.	S.BARTHOLOMEI APLI.
F	VIII	K.	Senecii mr.
G	VII	K.	Herenei et Habundi mr.
A	VI	K.	Rufi mr. cum sociis suis.
B	V	K.	DECOLLATIO S. IOHANNIS BAPT.
C	IIII	K.	
D	III	K.	Felicis et Adaucti mr.
E	II	K.	Paulini epi.

[1]) Abt Adilbert von Wessobrunn († 1110) oder von S. Ulrich († 1065). Necrol. Wessobrunn pg. 48. Necrol. Petrishus pg. 673. — Necrol. S Udalr. August. pg. 84, 111, 125.

[2]) Graf Diepold von Vohburg-Giengen († 1078 in der Schlacht bei Melrichstadt), Vater Diepolds II. Stälin, I, 510, 570; Riezler, I, 875.

[3]) König Stephan wurde kanonisiert im J. 1083.

F	Kl.	SEP. SEP.	h. d. XXX. l. XXX. Prisci mr.
G	IIII	N.	Justini epi. et conf.
A	III	N.	Amonii mr.
B	II	N.	Marcelli et Justi mr.
C	NON.		Victorini Felioli epi.
D	VIII	ID.	Magni mr. *Sophia o.*[1]
E	VII	ID.	Aurelioni Furocii epi.
F	VI	ID.	NAT. S. MARIE. Adriani mr.
G	V	ID.	Gorgonii mr.
A	IIII	ID.	Salvii epi. et conf.
B	III	ID.	Proti et Jacincti mr.
C	II	ID.	Syri conf.
D	IDVS.		Philippi epi.
E	XVIII	Kl. OCTB.	EXALTACIO S. GRVCIS.
F	XVII	K.	Nicomedis mr.
G	XVI	K.	Eufemię v. *O. Demetrius infans.*[2]
A	XV	K.	Lantberti epi. et mr.
B	XIIII	K.	Florentii mr.
C	XIII	K.	Januarii epi. et mr.
D	XII	K.	Fauste v. Vigilia apli.
E	XI	K.	MATHEI APLI.
F	X	K.	MAURICII CUM SOC.
G	VIIII	K.	Lini pp.
A	VIII	K.	Conceptio s. Johannis bapt. *o. Heinricus*[3] *comes et monachus.*
B	VII	K.	Firmini mr.
C	VI	K.	Cypriani mr.
D	V	K.	COSME ET DAMIANI MR. *o. Richinza.*[4]
E	IIII	K.	VVENCEZLAVI MR.
F	III	K.	DEDICATIO S. MICHAELIS ARCH.
G	II	K.	Hieronimi prb. Dedicacio aecclę
A			SCI. WENCEZLAUI MAR.[5]

B	Kl.	OCT. OCT.	h. d. XXX. l. XXVIIII. Remigii ep. Uedasti ep.
C	VI	N.	Leudegarii mr.
D	V	N.	Marci et Lini.
E	IIII	N.	Meinolfi diac. et conf. *Berhta o.*
F	III	N.	Placidi. Eutici mr.
G	II	N.	Caprasii et Fidei mr.
	NON.		Sergi et Bachi mr.
A	VIII	ID.	Demetrii mr.
B	VII	ID.	Dionisii. Rusti et Eleuterii.
C	VI	ID.	Gereonis sociorumque eius.
D	V	ID.	Tharati mr.
E	IIII	ID.	Maximiliani conf.
F	III	ID.	Lupentii prbi. et conf.
G	II	ID.	Calisti pp. cum cociis
A	IDVS.		Fortunati mr.
B	XVII	Kl. NOV.	GALLI CONF.
C	XVI	K.	Crecentii et Florentii ep. et conf.
D	XV	K.	LVCE EWANGL.
E	XIIII	K.	Januarii epi. cum soc.
F	XIII	K.	Ciprasii mr.
G	XII	K.	Jn Colonia Sanctarum vir. XI. milia.
A	XI	K.	Severi mr.
B	X	K.	Severini conf.
C	VIIII	K.	Columbani conf.
D	VIII	K.	Crispini et Crispiniani. mr.
E	VII	K.	Vedasti et Amandi. Demitrii. mr.
F	VI	K.	Crisanti Mauri et Darię Vigl. aplor.
G	V	K.	NAT. APLOR. SIMONIS ET JUDE. *Boliz ...*[6] *dux o.*[7]
A	IIII	K.	Narcissi epi. et conf.
B	III	K.	Scor. mr. CCXX. s. Marcelli epi.
C	II	K.	Quintini mr. Vigl. omnium sor.

[1]) Sophia († nach 1132), Tochter des Markgrafen Poppo II. von Istrien und erste Gemahlin des Grafen Berthold II. von Andechs Necrol. Diessen, pg. 25 Necrol S. Udalr. August. pg 125. Oefele, 5. 16—17.

[2]) Geschrieben mit anderer Tinte und dann halb getilgt

[3]) Graf Heinrich I. von Berg, Sohn Poppos und Vater der Grafen Diepold und Heinrich II. und der Herzoginnen Salome, Richinza und Sophia, begraben in Zwifalten. Necrol. Zwifalt. 253, 261. Necrol. S. Udalr. August. pg. 126.

[4]) Richinza, Tochter des Grafen Heinrich I. von Berg und Gemahlin des Herzogs Wladislaw I. von Böhmen. Necrol Zwifalt pg 216, 245, 249, 252; Mon. Germ. Scriptt. IX 129

[5]) 1143 . Eodem anno venerabilis dedicatio monasterii S. Viti, Wencezlai atque Adalberti 2 Kal. octobris. Monachi Sazavensis Continuatio Cosmae. Mon Germ Scriptt. IX, 159.

[6]) Der Rest des Namens ist abgeschnitten.

[7]) Herzog Boleslaw III. Krzywousty von Polen († 1138 Oct. 28) seit 1113 vermählt mit Salome, Tochter des Grafen Heinrich II. von Berg. O Balzer, Genealogia Piastów, Krakowic. 1858. Necrol. Zwifalt. pg. 263 Necrol. monast. S. Blasii pg. 325.

		NOV.	h. d. XXX. l. XXX.
D	Kl.	NOV.	FESTIVITAS OMNIVM SANCTOR.
E	IIII	N.	Victorini mr. Eustachii soc. eius.
F	III	N.	Pirmini abb. Germani epi.
G	II	N.	Valentini conf. Nerii prb.
A	NON.		Felicis prbi. et Eusebii monach.
B	VIII	ID.	Willibrordi epi. et conf.
C	VII	ID.	Eustachii et soc. eius.
D	VI	ID.	Rome scor. IIII coronatorum.
E	V	ID.	Teodori mr.
F	IIII	ID.	S. Benedicti. Ysac. Johannis. Math. et Christini.
G	III	ID.	MARTINI CONF. ET S. MENNE M.
A	II	ID.	Archadii sociorumque eius[1]) LIVDMILE VIRG.
B	IDVS.		Brictii epi. et conf.
C	XVIII	K. DEC.	Clementini. Teodori. Filimini m.
D	XVII	K.	Secundini mr.
E	XVI	K.	Othmari abb.
F	XV	K.	Augustini. s. Tecle v.
G	XIIII	K.	Romani mr.
A	XIII	K.	Simplicii epi.
B	XII	K.	Potentiani mr.
C	XI	K.	Basilei. Saturnini. Rufi. Mauri.
D	X	K.	CECILIE VR.
E	VIIII	K.	CLEMENTIS MR.
F	VIII	K.	Crisogoni mr. *Mahthilt.*
G	VII	K.	Petri mr.
A	VI	K.	Lini pp. et m.
B	V	K.	Vitalis et Agricole mr.
C	IIII	K.	Rufi mr.
D	III	K.	Saturnini mr. Vigla apli.
E	II	K.	ANDREE APLI. *Margarete o.*

[1]) Ist durchstrichen.

		DEC.	h. d XXXI. l. XXVIIII.
F	Kl.	DEC.	Candidi mr. *Adilheit commitissa.*[1])
G	IIII	N.	Juviniani et Faustini mr.
A	III	N.	Lucii conf.
B	II	N.	Barbare et Juliane v.
C	NON.		Sabe monachi.
D	VIII	ID.	Octav. s. Andreę apli.
E	VII	ID.	Octava sci Andreę apli.
F	VI	ID.	Zenonis conf.
G	V	ID.	Leocadię vr.
A	IIII	ID.	Eulalię v.
B	III	ID.	Damasii pp. Victorici m. *Boppo comes o.*[2])
C	II	ID.	Ermogenis. Donati m.
D	IDVS.		LVCIE V.
E	XVIIII	K. IAN.	Nicasii ep. et soc.
F	XVIII	K.	Valeriani epi. et conf.
G	XVII	K.	Ananię Azarię Misaelis.
A	XVI	K.	Jgnatii epi. et m. *Gernot m.*[3])
B	XV	K.	Willibaldi conf.
C	XIIII	K.	Nemesii mr.
D	XIII	K.	Vigl. Thomę apli.
E	XII	K.	THOME APLI.
F	XI	K.	s. XXX. mr.
G	X	K.	Victorię et Eugenię v.
A	VIIII	K.	Vigl. natl. dni. *Nuttaburc.*
B	VIII	K.	NATIVITAS DNI. NRI.
C	VII	K.	STEPHANI PROTOMR.
D	VI	K.	JOHANNIS APLI. ET EUGL.
E	V	K.	S. INNOCENTVM.
F	IIII	K.	Throphini ep. et conf.
G	III	K.	Sabini ep. et conf.
A	II	K.	SILVESTRI PP. Columbe v.

[1]) Gräfin Adilheit von Mochenthal, Gemahlin des Grafen Heinrich I. von Berg. Necrol. Zwifalt. pg. 266.

[2]) Graf Poppo I. von Andechs († 1148 in Konstantinopel), Sohn des Grafen Berthold II. von Andechs und dessen erster Gemahlin Sophia und Bruder Bertholds III. Grafen von Andechs und Markgrafen von Istrien († 1188 Dec. 14). Necrol. Diessen. pg. 31. Oefele, S. 21.

[3]) Mönch Gernot ist höchst wahrscheinlich identisch mit dem Zwifaltener Mönche Gernot, der nach dem Tode des Polenherzogs Boleslaw (1138) zu dessen Wittwe Salome reiste und von ihr geschenkte Reliquien nach Zwifalten zurückbrachte. Mon. Germ. Scriptt. X, 91.

DER BILDSCHMUCK

DES

PSALTERS ERZBISCHOF EGBERTS VON TRIER

IN

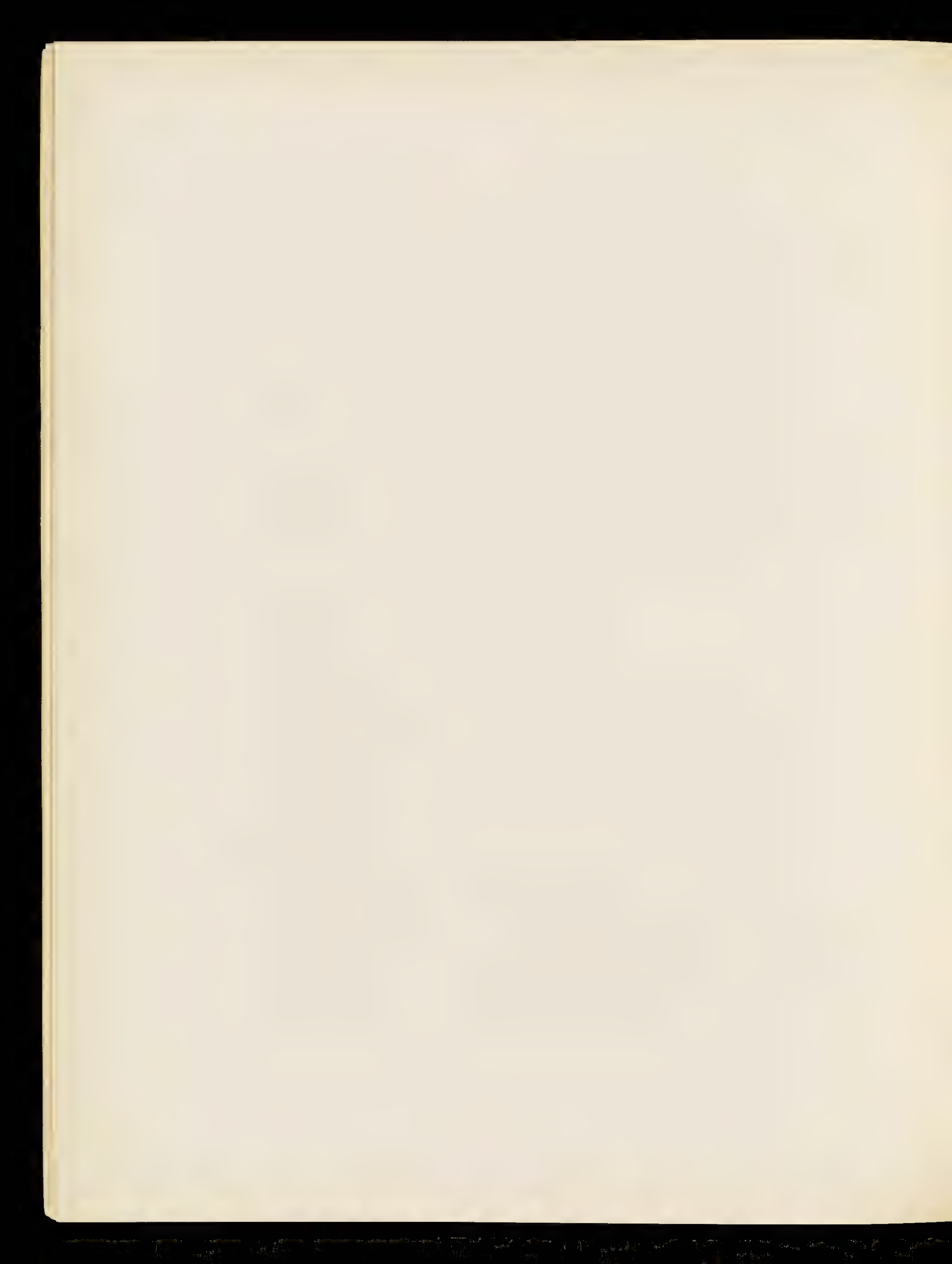
CIVIDALE

(CODEX GERTRUDIANUS).

KUNSTHISTORISCHE UNTERSUCHUNG

VON

ARTHUR HASELOFF.



ERSTER TEIL.

DER URSPRÜNGLICHE PSALTER ERZBISCHOF EGBERTS VON TRIER

Erstes Kapitel.

Die Ausstattung des Psalteriums Erzbischof Egberts.

Die Bildanordnung im Egbertpsalter. — Ungewöhnliche Verteilung und seltener Gegenstand. — Der Nimbus Egberts und die Gesten der hll. Bischöfe. — Die Farbenwahl und die Malweise. — Die ornamentale Ausstattung. — Bordüren und Bildgründe. — Initialen und Schrift.

Dr. Sauerland hat in seiner historisch-kritischen Untersuchung und Darlegung die Scheidung zwischen dem ursprünglichen Psalter Erzbischof Egberts, mit dem wir die im zweiten Hauptbestandteil enthaltenen Stücke für gleichzeitig halten möchten, und den späteren Zusätzen vollzogen. Für die kunstgeschichtliche Untersuchung kommt nur der eigentliche Psalter inbetracht. Malerische und kalligraphische Ausstattung sind zu einer einheitlichen Leistung verbunden. Die Bilder sind nicht, wie in vielen mittelalterlichen Prachthandschriften, besonders eingesetzt, sondern auf die auch vom Schreiber benutzten Lagen gemalt.

Ausser den Initialen, mit denen der Anfang eines jeden Psalmes ausgestattet ist, bietet die Handschrift eine stattliche Reihe von Bildern und Zierblättern, welche je die ganze Seite ausfüllen. Wir geben eine kurze Übersicht über ihre Verteilung:

fol. 16' Der Schreiber Ruodpreht (Abbildung Tafel I) bringt das Buch: Donum fert Ruodpreht.
» 17 Der thronende Egbreht. Quod presul suscipit Egbreht«. Abb. Taf. II.)
» 18' Egbert reicht das Buch dem Apostel Petrus dar. Qui tibi dat munus. (Abb. Tafel III.)
» 19 Der thronende Petrus: dele sibi Petre reatus. (Abb. Tafel IV.)
» 20' Der die Rotte spielende König David. (Abb. Tafel V.)
» 21 Initiale B Psalm I. (Abb. Tafel VI.)
» 30' Scs Eucharius. (Abb. Tafel VII.)
» 31 Initiale S Psalm XI. (Abb. Tafel VIII.)
» 41' Scs Valerius. (Abb. Tafel IX.)
» 42 Initiale D Psalm XXI. (Abb. Tafel X.)

fol. 52' Scs Maternus. (Abb. Tafel XI.)
» 53 Initiale B Psalm XXXI. (Abb. Tafel XII.)
» 66' Scs Agritius. (Abb. Tafel XIII.)
» 67 Initiale Q Psalm XLI. (Abb. Tafel XIV.)
» 77' Scs Maximinus (Abb. Tafel XV.)
» 78 Initiale Q Psalm LI. (Abb. Tafel XVI.)
86' Scs Paulinus. (Abb. Tafel XVII.)
» 87 Initiale N Psalm LXI. (Abb. Tafel XVIII.)
» 99' Scs Nizetius. (Abb. Tafel XIX.)
» 100 Initiale D Psalm LXXI. (Abb. Tafel XX.)
» 115' Scs Marus. (Abb. Tafel XXI.)
» 116 Initiale D Psalm LXXXI. (Abb. Tafel XXII.)
» 127' Scs Felix. (Abb. Tafel XXIII.)
» 128 Initiale B Psalm XCI. (Abb. Tafel XXIV.)
» 135' Scs Modualdus. (Abb. Tafel XXV.)
» 136 Initiale D Psalm CI. (Abb. Tafel XXVI.)
» 151' Scs Liutwinus. (Abb. Tafel XXVII.)
» 152 Initiale B Psalm CXI. (Abb. Tafel XXVIII.)
» 168' Scs Legontius. (Abb. Tafel XXIX).
» 169' Initiale L Psalm CXXI. (Abb. Tafel XXX.)
» 173' Scs Magnericus. (Abb. Tafel XXXI.)
» 174 Initiale M Psalm CXXXI. (Abb. Tafel XXXII.)
» 182' Scs Abrunculus. (Abb. Tafel XXXIII.)
» 183 Initiale U Psalm CXLI. (Abb. Tafel XXXIV.)

Die Vorführung aller Bilder und Zierseiten auf den Lichtdrucktafeln erspart uns die ausführliche Beschreibung. Wir beginnen mit der Erläuterung des Verhältnisses zwischen Bild und Text und der Erklärung verschiedener Einzelheiten der Darstellungen, um ihnen eine Kennzeichnung des Malverfahrens und eine Schilderung der Farbengebung folgen zu lassen.

Der Verteilung der Bilder und Zierseiten im Psalter liegt die Gliederung in fünfzehn Abschnitte von je zehn Psalmen zugrunde. Letztere ist an sich nicht gerade häufig, aber doch nicht ganz vereinzelt. Zwei Arten der Psaltereinteilung[1]) waren im früheren Mittelalter im Abendlande gebräuchlich. Die eine ging aus von liturgischen Gesichtspunkten und betonte die acht Psalmen, mit denen die Matutinen und Sonntagsvespern beginnen, die andere teilte ganz äusserlich die Psalmen ihrer Zahl nach in drei gleiche Abschnitte. Die beiden Teilungen stehen in einem gewissen Gegensatze; die erstere ist in den romanischen Ländern beheimatet, die letztere in Irland, von wo aus sie sich durch die germanischen Länder verbreitet hat, um erst im späteren Mittelalter, im 13. Jahrhundert, völlig zu verschwinden, nachdem sie schon vorher mit der liturgischen

[1]) Adolph Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin. 1895. S. 1 ff.

Gliederung verbunden worden ist. Dieser also in den germanischen Ländern üblichen Dreiteilung schliesst sich die Fünfzehn-Teilung als eine Nebenform an; als eine Nebenform schon äusserlich, indem die Betonung der Abschnitte zwischen den Psalmen 1, 51, 101 eine viel geringere zu sein pflegt. Zumal der Bilderschmuck, welcher vor den Teilpunkten der irischen Gliederung nicht selten ist, pflegt nicht über diese hinaus ausgedehnt zu werden. Ausnahmen kommen freilich vor, so hat der aus dem Mailändischen stammende Psalter in München (Hof- und Staatsbibl. Lat. 343) wenigstens gebilderte Initialen zu vielen Psalmen der Fünfzehnteilung, andererseits bringt der Psalter Kaiser Lothars in der Sammlung des Sir Thomas Brooke in Huddersfield eine Zierseite mit Rahmung durch eine einfache Goldleiste und grosser Initiale zu allen fünfzehn Psalmen (ausser 141). Der Psalter Lothars gehört nicht, wie Janitschek[1]) behauptet hat, in den Kreis der Werke, welche mit der Trierer Adahandschrift schulverwandt sind, sondern steht der frankosächsischen Schule[2]) nahe, also derjenigen, welche die engsten Beziehungen zur insularen Kunst hatte. Freilich darf er nicht unmittelbar zu der kleineren Gruppe von Handschriften gerechnet werden, welche mit dem sog. Evangelienbuche Franz II. in Paris (Bibliothèque Nationale, Lat. 257) und der Bibel Karls des Kahlen aus St. Denis (Paris, Lat. 2) verwandt sind. Im Psalter Lothars wie in dem vorerwähnten mailändischen Kodex sind die Beziehungen zur insularen Kunst das Mittelglied, welches die eigentümliche Einteilung vermittelt. So steht es auch um einen weiteren, wohl ebenfalls oberitalienischen Psalter in der Vaticana (Vat. lat. 83), der den Psalmen der Fünfzehnteilung einschl. des apokryphen Psalmes 151 eine grosse Initiale, aber nur denen der Dreiteilung je ein Paar Zierseiten widmet. Noch reicher ist vielleicht ein Psalter in Wolfenbüttel[3]), dessen Initialen ebenfalls ausgesprochen nordischen (d. h. dem frankosächsischen verwandten) Stil aufweisen. ndessen bleiben selbst die reichsten Handschriften dieser Einteilung weit hinter dem Egbertpsalter zurück. Wir werden seine ganz ausserordentlich reiche Ausstattung, deren Ungewöhnlichkeit noch durch den Gegenstand der Bilder erhöht wird, nur dadurch erklären können, dass wir eine Beeinflussung von seiten anderer liturgischer Handschriften, namentlich der gerade damals, in ottonischer Zeit, aufkommenden bilderreichen Perikopenbücher annehmen. Die kunstkritischen Vergleichungen werden diese Vermutung bestätigen.

Neben dieser Fünfzehnteilung des Egbertpsalters scheinen noch Spuren einer weiteren Teilung auf liturgischer Grundlage zu bemerken. Eine grosse Anzahl Initialen zeichnet sich durch einen abweichenden Stil aus, und zwar tritt dieser Stil zunächst bei Ps. 26

[1]) Die Trierer Adahandschrift bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Publikation d. Gesellschf. f. Rhein. Geschichtskunde. VI. Leipzig 1889. Über die Hs. vgl.: The palaeographical Society. Fac-similes of manuscripts and inscriptions, edited by E. A. Bond and E. M. Thompson. London. 1873—1883. Bd. II, Tafel 70, III, Tafel 63 und 93. — Th. Brooke, a catalogue of the Manuscripts and printed books collected by Th. B. London 1891. I, 530 ff.

[2]) Vgl. über diese Schule: L. Delisle, L'évangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IXe siècle. Paris 1888. - Janitschek, a. a O. S. 95 ff.

[3]) Von mir nicht eingesehen. Vgl. v. Heinemann, die Hss. d. Herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel. 2. Abt. Die Augusteischen Hss. IV. Wolfenb. 1900. No. 2807 (81. 17 Aug. fol.). S. 32 f., dazu eine Tafel. Nach Heinemann wären hier die Psalmen 1, 10, 20 u. s. w. die durch je eine Zierseite ausgezeichneten.

und Ps. 38 auf, den ersten Teilpunkten der liturgischen Gliederung in acht Abschnitte. Goldschmidt[1]) hat daraus die Folgerung ziehen wollen, der Egbertpsalter gehe auf zwei verschiedenartige Vorlagen zurück. Die Folgerung scheint indessen zu weit zu gehen. Wenn auch die zwei ersten Initialen neuen Stils an Stellen der liturgischen Einteilung stehen, so ist bei den folgenden sechzehn das nur noch einmal der Fall (Ps. 109). Die übrigen scheinen planlos verteilt, gegen Ende der Handschrift immer häufiger werdend. Die unwillkürliche Mischung der Initialen beiderlei Stiles werden wir in verwandten Handschriften wieder begegnen, wo sie nicht durch verschiedene Psalter-Vorlagen vermittelt sein kann.

Der Gegenstand der Bilder, die Trierer Bischofsreihe, ist, wie gesagt, ebenso aussergewöhnlich und nur durch die Litanei, in der die Namen wiederkehren, mit dem Psalter in Zusammenhang gebracht. Die Idee scheint echt egbertisch. Bis auf Egbert reichen die ältesten Bischofskataloge[2]); auf der Fassung des Petrusstabes[3]), die Egbert anfertigen liess, und die ihn in Wort und Bild nennt (jetzt in Limburg), finden wir ebenfalls eine Trierer Bischofsreihe dargestellt. Von den Ähnlichkeiten und Abweichungen dieser Denkmäler wird später die Rede sein. Gerade in Bilderhandschriften sind derartige Porträtreihen — Porträt natürlich nicht im eigentlichen Sinne genommen — sehr selten. Es bot sich ja auch selten Gelegenheit zu ihrer Anbringung. In der Monumentalkunst scheinen sie weit häufiger gewesen zu sein[4]).

Die grosse Eintönigkeit der Abfolge der Bischofsbilder hat der Künstler nicht zu unterbrechen gewusst. Es sind nur zwei Stellungen, die mit geringen Abweichungen wiederholt werden. Der Heilige breitet entweder beide Hände flach vor der Brust oder seitlich aus; nur bei dem hl. Paulinus ist die Offenhaltung der Hände aufgegeben. Es ist der in der altchristlichen Kunst für die Oranten[5]) gebräuchliche Gestus, welcher diesen Stellungen zugrunde liegt. Indessen ist hier scharf zu scheiden. Die altchristliche Kunst kennt als Orantengestus nur die Form mit den seitlich erhobenen Händen, die sich in unzähligen Denkmälern nachweisen lässt. Es kann kein Zufall sein, dass die andere Form mit der Haltung der Hände vor die Brust erst spät und nur vereinzelt unter den altchristlichen Denkmälern auftritt. Dass dieser Gestus nur eine Nebenform der Orantenstellung sei und etwa sich in der Weise entwickelt habe, dass in Darstellungen, in denen die seitliche Erhebung aus Raummangel oder technischen Schwierigkeiten unmöglich war, die Hände vor die Brust gelegt wurden, ist unwahrscheinlich. Die Konsequenz, mit der die grosse Menge der verschiedenartigsten altchristlichen Denkmäler sich streng an die ursprüngliche Form hält, spricht nicht für diese Anschauung. Freilich

[1]) a. a. O. S. 22.

[2]) W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. I[6]. Berlin. 1893. S. 366.

[3]) Abb. bei E. Aus'm Weerth, das Siegeskreuz des byzant. Kaisers Constantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II. und der Hirtenstab des Apostels Petrus. Bonn. 1866. Tafel IV. Vgl. dazu Fr. X. Kraus, Die christl. Inschriften der Rheinlande. II. Freiburg i. B. 1892. Nr. 457. S. 212 f.

[4]) Vgl. J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgesch. aus den Schriftquellen d. frühen Mittelalters. Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wissenschaften in Wien. Philos.-histor. Classe. CXXIII. Wien. 1891. S. 121 ff.

[5]) St. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Freiburg i. B. 1899. S. 106 ff.

würden wir sie annehmen müssen, wenn wir an das Alter des Silberkastens in S. Nazario in Mailand[1]) glaubten, dessen Entstehung im 16. Jahrhundert uns jedoch viel wahrscheinlicher ist. Die ältesten Beispiele scheinen vielmehr dem Kreise der frühbyzantinischen Kunst anzugehören; es sind die hl. Anna in der Vatikanischen Kosmashandschrift[2]) und das Hochrelief der Madonna zu Chalkis auf Euböa.[3]).

Im Mittelalter scheint ein Auseinanderhalten der beiden Gesten ganz unmöglich. Beide leben in der byzantinischen Kunst wie in der abendländischen fort, aber während sie der ersteren durchaus geläufig sind[4]), gehören sie in der letzteren zu den selteneren Gebärden und werden »vornehmlichst für repräsentative Figuren und die Messe celebrierende Geistliche« verwendet[5]). Es wird damit verständlich, warum dieser Gestus im Egbertpsalter der Bischofsreihe beigelegt ist. In der That finden wir denn beide Formen des Gestus in zahlreichen Darstellungen Messe lesender Geistlicher, von denen für unsere Zwecke jedoch nur solche mit voller Vorderansicht inbetracht kommen. Agnellus berichtet uns von den verlorenen Mosaiken der Kirche des Evangelisten Johannes in Ravenna, dass Galla Placidia dort dessen Bild habe anbringen lassen: »extensis manibus quasi missas canit, et hostia veluti super altare posita est«[6]). Von erhaltenen Darstellungen sei namentlich auf das Diptychon mit liturgischen Darstellungen hingewiesen, das sich teils in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M., teils bei Herrn Mr Clean in Rusthall House bei Tunbridge Wells befindet[7]). Auf diesen Elfenbeintafeln kommen in der That die beiden Stellungen vor, die im Egbertpsalter abwechseln, während auf der Elfenbeintafel des Louvre, welche die Messe darstellt (10. Jh.), sich nur die gewöhnliche Orantenstellung[8]) findet. Von ottonischen Malereien kommt ein Bild des Fuldaer Sakramentars in Göttingen[9]) inbetracht, das Johannes den Evangelisten seine letzte Messe lesend darstellt. Zu vergleichen sind ferner das Bild der Messe des hl. Clemens in den Wandmalereien von S. Clemente in Rom[10]) und ebenda der Priester im Bilde der Translation der Reliquien des

[1]) Veröffentlicht von Graeven in der Zeitschrift für christl. Kunst XI, 1899. S. 6, danach von Venturi in L'Arte II, p. 243. Siehe die Scene der drei Knaben im Feuerofen. Zweifel an dem Alter des Kastens hat schon Strzygowski ausgesprochen. Byzant. Zeitschrift. VIII. 1899. S. 714.

[2]) Abb. Garrucci, Storia dell'arte cristiana. Prato. 1873—81. tav. 151,1.

[3]) Veröffentlicht von Strzygowski im *Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρίας* II. Athen. 1885—89. S. 711 ff. Abb. Tafel H.

[4]) Vgl. z. B. die Darstellung fünf hl. Bischöfe im Menologium Kaiser Basilius II. in der Vatican. Bibliothek (Ms. Gr. 1613). Abgeb. bei Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario. L'Arte II. 1899. S. 20.

[5]) J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I, 3. S. 257. Anm. 1. Daselbst weitere Hinweise.

[6]) J. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Quellenschr. für Kunstgesch. u. Kunsttechnik. N. F. VII. Wien. 1896. S. 102. Vgl. Rohault de Fleury, La Messe I. Paris. 1883. S. 14

[7]) Abb. Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II, 1. S. 18. Freiburg i. B. 1897. Beste Abb. der Tafel in England bei Molinier, Les ivoires. Paris. pl. XII. — Über die Frankfurter Tafel vgl. Weizsäcker, die mittelalterl. Elf.-Skulpt. in der Frankf. Stadtbibl. in Ebrard, Die Stadtbibl. zu Frankfurt F. a. M. 1896.

[8]) Ém. Molinier Cat. des ivoires. Paris. 1896. S. 42. Abb. Rohault de Fleury, a. a. O. pl. IX, 2.

[9]) Cod. theol. 231. Abb. Zeitschr. f. christl. Kunst. 1894. S. 67.

[10]) Abb. Jos. Mullooly, Saint Clement Pope and Martyr and his basilica in Rome. Rom 1873. Zu S. 247. Danach Kraus, a. a. O. S. 161. L'Arte II, zu S. 50.

hl. Clemens[1]), ferner italienische Buchmalereien, wie eine Darstellung in der Exultetrolle der Biblioteca Casanatense in Rom aus dem 10. Jahrhundert[2]). Aus dem Gebiete der späteren[3]) italienischen Plastik sei auf eine Reliefdarstellung der Messe des hl. Martin an der Façade des Doms zu Lucca[4]) hingewiesen.

Im Kreise der Trierer Denkmäler bringt das Fragment des Modoaldus-Reliquiars in St. Paulin das Bild des Heiligen in Bischofstracht mit erhobenen Armen. Im Gegensatz zu Kraus[5]) halte ich seine Entstehung in ottonischer Zeit nicht für ausgeschlossen.

Auf dem Petrusstabe, auf dem man zunächst eine ähnliche Stellung suchen sollte, scheint sie sich nicht zu finden, wenigstens ist der bei aus'm Weerth abgebildete Bischof mit dem Stabe in der Hand dargestellt[6]). In der langen Reihe der Bischofsbilder einer jetzt in der Kapitelbibliothek zu Eichstätt bewahrten Handschrift, welche Bischof Gundekar 1070—71 beginnen und seine Nachfolger fortsetzen liessen, ist ebenfalls meist durch den Bischofsstab oder andere Attribute Abwechslung erzielt, aber es kommen doch zwei Bischöfe in Orantenstellung (die Hände vor der Brust) vor: Waltherius und Egelolf. —

Egbert, der Stifter des Psalters, ist durch eine Eigentümlichkeit ausgezeichnet, den viereckigen Nimbus, welchen wir, wie schon Johannes Diaconus[7]), als Nimbus des Lebenden zu bezeichnen pflegen.

Die Auszeichnung eines Lebenden mit dem viereckigen Nimbus[8]) ist in der mittelalterlichen Kunst nördlich der Alpen durchaus ungebräuchlich. Die beiden Darstellungen Egberts im Trierer Codex Egberti und in dem vorliegenden Bilde sind die einzigen mir bekannten Ausnahmen. Die karolingische Kunst und die ihr folgenden Perioden weichen in diesem Punkte ganz von dem Herkommen der altchristlichen und aller italienischen Kunst bis in das hohe Mittelalter hinauf ab. Der Nimbus ist als Ausdruck eines Hoheitsideals seit Konstantin namentlich in den Kaiserdarstellungen der oströmischen Kunst gebräuchlich und kommt auf diesem Wege zu Christus, den Engeln, Aposteln und Heiligen. Es erklärt sich daraus ohne Schwierigkeit, dass auch späterhin noch hervorragende lebende Personen mit dem Nimbus wiedergegeben werden konnten; andererseits ist es auch begreiflich, dass sich eine Scheidung in der Form des Nimbus bei Heiligen und Lebenden herausbildete, indem der runde Nimbus den ersteren vorbehalten, eine abweichende, meist rechteckige Form den letzteren beigelegt wurde.

Übrigens ist die Scheidung zwischen einem runden »Nimbus der Heiligen« und einem viereckigen »Nimbus der Lebenden« auch für Italien keineswegs richtig. Der letztere bedeutet nicht den vornehmen »Lebenden« — es kommen nur hervorragende

---

[1]) Mullooly, a. a. O. Abb. zu S. 299. L'Arte, II. S. 34.

[2]) Abb. L'Arte, II. zu S. 50.

[3]) Für spätere Darstellungen vgl. Rohault de Fleury, a. a. O. pl. XIV, XVI, XVII.

[4]) Abb. Schmarsow, S. Martin von Lucca. Bresslau. 1890. Zu S. 98.

[5]) Kraus, Christl. Inschriften II. Nr. 406. S. 195.

[6]) Aus'm Werth, a. a. O.. Taf. IV. Danach bei Kraus, Gesch. d. christl. Kunst. II, S. 43.

[7]) Vita S. Gregorii Magni, IV, 84. Migne Patrol. lat. LXXV, 231.

[8]) Vgl. Nik. Müller, »Heiligenschein« in der Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. 3. Aufl. S. 559 ff. Beissel, a. a. O. S. 213 f.

Persönlichkeiten inbetracht, wie dies ja die Entwicklung des Nimbus bedingte —, sondern nur die hervorragende, aber nicht heilige Persönlichkeit. Er konnte darum auch Verstorbenen beigelegt werden und findet sich andererseits in zahlreichen italienischen Darstellungen von Geistlichen, in denen durchaus nicht eine individuelle Persönlichkeit zu sehen ist. In ersterem Sinne ist z. B. das Bild des Lehrers des hl. Benedikt in einer Handschrift des Vaticana (Lat. 1202) aus Montecassino[1]) zu erklären, in letzterem Sinne die zahlreichen nimbierten Figuren amtierender Geistlicher in der italienischen Buchmalerei: im Exultet, in der Benedictio fontis und im Pontificale der Biblioteca Casanatense (Ms. 724), in der Exultetrolle der Vatikanischen Bibliothek (Lat. 9820). Sind diese Darstellungen erst aus dem X. und XI. Jahrhundert, so ist der Brauch sicherlich viel älter und auf seiner Einwirkung wahrscheinlich eine Eigentümlichkeit des in Tours um 845 entstandenen Sakramentars im Seminar zu Autun[2]) zurückzuführen. Dort stellt das Titelbild die Hierarchie dar, vom Bischof, Priester und Diakon bis herab zum Subdiacon, Lector, Exorcisten, Ostiarius und Acoluthus. Alle diese Gestalten sind nimbiert und zwar mit rundem, teils goldenem, teils farbigem Nimbus. An Heilige, an historische Persönlichkeiten ist nicht zu denken, der Nimbus ziert hier gewissermassen die Personifikation des kirchlichen Amtes. Ein italienischer Künstler hätte diese Form des Nimbus vermieden. Derselbe ungewöhnliche Gebrauch des runden Nimbus findet sich ein zweites Mal in demselben Sakramentar, in der Darstellung der Benedictio populi, wo Abt Raginold[3]) von Marmoutier (nicht Mauresmünster!) und ein grosser Teil der Mönche den runden Nimbus haben. Die sog. Alcuinbibel in Bamberg (K. Bibl. A. I. 5) — ebenfalls turonischen Ursprungs — stellt Alcuin auf einem Medaillon ebenso nimbiert dar. In letzterem Falle handelte es sich freilich nicht um einen Lebenden, jedoch um einen vor nicht langer Zeit verstorbenen, nicht als heilig verehrten, wenn auch noch so hervorragenden Abt. Der Nimbus[4]) findet sich also vereinzelt in demselben Sinne wie in Italien, doch hat er nie die viereckige, nur bei Egbert zu belegende Form. Wenn auf

[1]) Abb. bei Beissel, Vaticanische Miniaturen. Freiburg i. B. 1893. Tafel VIII, wieder abgeb. mit falscher Bezeichnung a. a. O. S. 214.

[2]) Delisle, Le sacramentaire d'Autun. Gazette archéologique. 1884. pg. 153—163. Abb. Tafel 20. — Vgl. dazu ds. Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au X[e] siècle in den Mém. de l'Académie des inscriptions XXXII, I, 37 und Mémoires sur d'anciens sacramentaires ebda. S. 96 ff. — L'Arte II, p. 31. Teilw. Abb. bei Leitschuh, Gesch. d. Karoling. Malerei. Berlin. 1894. S. 261.

[3]) Leitschuh, a. a. O. S. 253. — Abb. bei Delisle, a. a. O., Tafel 22.

[4]) Das der sog. Schule von Corbie angehörige Sakramentarfragment in Paris (Bibl. Nationale Lat. 1141) enthält auf fol. 2' eine Darstellung, welche seit Bastard allgemein auf einen fränkischen Fürsten zwischen zwei Geistlichen gedeutet wird. Die aus Wolken kommende Hand Gottes krönt den »Fürsten«. Alle drei Gestalten sind nimbiert. Wäre diese Deutung richtig, so wäre das Vorkommen des Nimbus den Lebenden — und zwar in der gewöhnlichen Kreisform für die karolingische (nordalpine) Kunst gesichert; indessen hat man unseres Erachtens in dem Bilde drei Heilige zu sehen, einen vornehmen Laien und zwei Geistliche. — Vgl. Bastard, Peintures et ornements des manuscrits, classés dans un ordre chronologique, pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV[e] siècle de l'âge chrétienne jusqu'à la fin du XVI[e] pl. 196. — Nummerierung nach Delisle, Les collections de Bastard d'Etang à la Bibl. Nationale. Nogent-le-Rotrou. 1885. S. 225 ff. — Leitschuh, a. a. O. S. 251. — Janitschek, Gesch. d. deutsch. Mal. S. 36, Abb. S. 35; ds. Adahs. S. 102.

einem ganz der nordalpinen Kunst angehörigen Werke wie dem Altarantependium von S. Ambrogio[1]) in Mailand der Stifter, Erzbischof Angilbert von Mailand, nimbiert erscheint, so richtete sich hier der Künstler, Wolvoinus, nach den Anschauungen seiner italienischen Umgebung. Ähnlich muss der Nimbus Egberts erklärt werden. Sei es, dass Egbert selbst auf seiner italienischen Reise den Nimbus der Lebenden kennen gelernt hat, sei es, was das Wahrscheinlichere ist, dass die Künstler des Codex Egberti in Italien Studien gemacht haben — von Bernward von Hildesheim wissen wir, dass er Künstler mit nach Rom nahm[2]) —, jedenfalls ist ein unmittelbarer italienischer Einfluss der Überbringer des Nimbus.

Die Form des Nimbus ist in den beiden Darstellungen Egberts verschieden; im Trierer Codex Egberti, auf den wir im zweiten Kapitel zu sprechen kommen werden, ist er wie ein gebogenes Goldblech, im Psalter wie eine längliche, nach oben ausladende Scheibe. Diese unregelmässige Gestalt kann ich in italienischen Denkmalen nicht belegen. Dort hat der Nimbus gern die Form eines triptychonartig gefalteten Schirmes[3]). Auf eine derartige Vorlage hat vielleicht auch Ruodpreht zurückgegriffen.

Es erübrigt nur noch, die Farben der Bilder zu beschreiben, bei denen sich eine ganz auffällige Beschränkung und Wiederholung kund giebt. Der Reihenfolge gemäss beginnen wir mit Ruodpreht, der wie Egbert mit braunem, ziemlich hellem Haar und Bartanflug dargestellt ist. Er trägt schwarze Schuhe, violette weiss gemusterte Strümpfe, eine hellblaue, innen rote Tunika, und eine hellgelbliche, mit einer Kapuze versehene casula cucullata[4]), die an den Seiten aufgeschlitzt ist, aber durch eine Verschnürung so zusammengehalten wird, dass gewissermassen weite Ärmelöffnungen entstehen, die in blau und rot behandelt sind, wie Stücke der Tunika. Das Buch ist golden mit blauem Schnitt.

Egberts Kleidung bezeichnet die Höhe der in der Handschrift entfalteten Pracht. Die Schuhe sind schwarz mit Goldmusterung, die Alba ist blau, innen rot mit goldenem Armbesatz, die Stola golden, die Dalmatika sehr hell, in den Lichtern weiss, in den Schatten grünlich, wo sie an den Ärmeln vorkommt, ist sie gelbbraun mit rotem Futter. Die Planeta endlich ist dunkelpurpurn schattiert (viel dunkler und rotbrauner als der an den lichten Stellen dagegen bläulich durchscheinende Grund) und ganz in Goldlichter gebadet. Das Pallium von gabelförmigem Zuschnitt ist weiss mit vier schwarzen

[1]) Abb. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art. Skulptur. Taf. XXVI c. Zimmermann, oberital. Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig. 1897. Abb. 62, S. 187. Gegen die irrige spätere Datierung dieses Denkmals durch Zimmermann s. Traube, Textgesch. d. Regula S. Benedicti. Abhandl. d. K. Bayer. Akad. d. Wiss. III. Classe. XXI. Bd. III. Abt. München. 1898. S. 114. — Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Berlin u. Leipzig. 1898. S. 143. — Barbier de Montault, Le trésor de l'église St. Ambroise à Milan in der Revue de l'art chrétien XI. 1900. S. 116 ff. — Tikkanen, a. a. O. S. 189 Anm. 1. — W. M. Schmid, zur Gesch. d. Karol. Plastik im Repert. für Kunstwiss. XXII. 1900. S. 200 f.

[2]) Thangmar, Vita Bernwardi episcopi. Mon. Germ. SS. IV, 758. Daraus Schlosser, Quellenbuch z. Kunstgesch. des abendländ. Mittelalters. Quellenschr. für Kunstgesch. u. Kunsttechnik. N. F. VII. Wien. 1896. S. 148.

[3]) Abb. aus der mehrfach genannten Hs. in der Casanatense und der Exultetrolle der Vaticana: L'Arte II, p. 29. 32. 39.

[4]) Vgl. Weiss, Kostümkunde, Mittelalter. Stuttgart 1862. S. 700. W. braucht den Ausdruck »Skapulier«. — Bock, Gesch. d. liturg. Gewänder des Mittelalters. Bonn. 1859 – 71. II. S. 291.

Kreuzen; mittelst einer goldenen Nadel ist es an der Planeta festgesteckt. Der Bischofsstab ist golden. Zu Fussbank und Thron sind Blau, Grün, Gelblich und Rotbraun verwandt; Mennig, Lila und Blau an den Kissen. Der Nimbus ist golden.

Im zweiten Bilde ist Egberts Kleidung im wesentlichen unverändert, nur ist die Dalmatica nunmehr ganz in gelbgrünem Ton gehalten bei mennigrotem Futter. Das Buch ist ganz golden.

Petrus, der als Greis hellblaues Haar und Bart hat, trägt nur eine hellgrüne, innen mennigfarbene Tunika und den schweren purpurnen Mantel, der wie Egberts Kasel behandelt ist. Buch, Schlüssel, Nimbus sind golden, ebenso die Leisten an Thron und Fussbank, welche somit in Blau, Purpurbraun und Gelb (mit schwarzer und weisser Musterung) gehalten sind. Das Kissen ist mennigrot.

Davids Kleidung ist nach demselben Schema gefertigt. Die Schuhe sind braunpurpurn, das Gewand hellblau, innen mennigbraun, das Obergewand ist gelbbraun, in den Schatten stellenweise grünlich, der Mantel dunkelpurpurbraun, aber ohne Goldlichter. Sein Haar ist grün, der Bart braun, Krone und Instrument sind golden, wie die Hauptleisten des Thrones, der sonst blau und grün ist und auf gelbem, schwarz und weiss gemustertem Fusse ruht. Die Fussbank in grün, gelb und braun, das Kissen in einer Mischung von Mennig und Braun mit breitem blauem Rande.

Die Reihe der Trierer Bischöfe ist so übereinstimmend behandelt, dass eine zusammenfassende Farbenangabe möglich ist. Die Gewandstücke sind überdies alle und zwar meist in denselben Farben uns schon an den Widmungsbildern begegnet. Durchweg schwarze Schuhe mit Goldmusterung. Die Alba stets hellblau mit weissen Lichtern, mennigrotem Futter. Darüber die helle Dalmatika, deren Schattierung zwischen Hellbraun, Grau und Grün schwankt; erst in den letzten Bildern ab fol. 168' wird Grün ausschliesslich angewandt; das Ärmelfutter ist immer mennigrot. Endlich die Kasel, deren Farbe am stärksten schwankt, indem verschiedene violette Töne vom zarten Lila bis zum tiefen Dunkelbraun-Violett vorkommen. Das zarte Lila auf fol. 30', 99', 135', auch 66', 52' deutlich mit Übergang in das rötlichere Violett, das dunkelste Braunviolett gegen Schluss fol. 168', auch 173', 182', das weisse Pallium — mit vier schwarzen Kreuzen, goldener Nadel von verschiedenartiger Form — ist meist grün schattiert. Wechselnd ist die Farbe von Haar und Bart. Etwa kastanienbraun ist sie bei Eucharius und Felix, blau (»greisenhaft«) bei Valerius (mit etwas Violett), Agricius, Maximinus, Marus, Liutwinus, Legontius, graubraun bei Maternus, Nizetius (Bart grünbraun), grünlich bei Paulinus und Abrunculus, ganz hellbraun bei Modualdus (Bart grünlich), gelbbraun bei Magnericus. Die Nimben sind stets golden mit roter Zeichnung, die bei Eucharius strahlenförmig ist.

Für die koloristische Wirkung der Bilder ist die ausgedehnte Verwendung von Purpur und Gold in den noch zu besprechenden ornamentalen Teilen bestimmend. Ersteres — ein dunkles bläuliches Violett — füllt alle Gründe, kommt aber durch die Musterung und aufgesetzten Goldlinien nur zu einer gedämpften Wirkung. Auf den Zierseiten tritt es um so mehr zurück, als die grelleren Farben der Initiale: Mennig, Blau, Grün, es weniger aufkommen lassen. Unter den Figuren sind diejenigen die

glücklichsten, bei denen die Pänula in blassem Lila gehalten ist, das sich besser zu dem Purpurgrunde stellt als das sonst verwandte Purpurbraun. Von einer feineren Abstimmung der übrigen Farben, des immer wiederkehrenden Mennig, Gelb-Grün und Blau, kann nicht die Rede sein. Ein koloristisches Kunstwerk wie der Codex Egberti in Trier ist der Psalter nicht.

Die technische Behandlung der Bilder ist fast die einer kolorierten Zeichnung. Von zeichnerischer Ausführung ist der weitgehendste Gebrauch gemacht; der vorherrschenden braunen oder schwarzen Zeichnung folgt die farbige Behandlung wie eine Begleitung; auch die Farbe wird weniger modellierend als zeichnend aufgetragen. Schwarze Konturen — bei Goldteilen entsprechend mennigrote — umlaufen alle Umrisse und Grenzen und machen auch den Hauptteil aller Innenzeichnung aus, namentlich geben sie die Falten an. Hinzu treten die Schatten, für welche ein dunkler Ton der Lokalfarbe verwandt wird. In den dunklen Obergewändern der Widmungsbilder und des David ist der Purpurgrund der Seite die Lokalfarbe, die aber durch die dunkelbraunviolette Modellierung fast völlig gedeckt wird. Die Lichter pflegen bei den dunklen Farben, wie sie für die Kaseln angewandt sind, nur durch Beimischung von Weiss zum Lokalton angegeben zu sein; seltener steht auf ihnen ein reines Weiss, in den Hauptbildern fehlt solches ganz und ersetzt es das goldene Lichterspiel. Anders bei den hellen (Unter-) Gewändern; die blauen Tuniken bringen ein schroffes Nebeneinander rein weisser Lichter und blauer Schatten, das nur durch Einfügung von Flächen, in denen weisse Lichter in dünnen Linien auf dem Lokalton stehen, gemildert wird. Reicher ist die Modellierung in den Dalmatiken, wo oft ein gelber Ton zwischen weissen Lichtern und grünen Schatten eingeschaltet ist.

Die technische Behandlung der Köpfe und Hände ist der Gewandung entsprechend eine vorwiegend zeichnerische, nur dass für sie ein viel reicheres Schema der Verwendung verschiedener Farben besteht. Einzelheiten unterliegen zwar steten Schwankungen, doch lässt sich das Princip der Technik wie folgt charakterisieren: Die äusseren Konturen der Hände sind braun (ein der Kastanienfarbe zuneigender Ton), jeder Finger hat an einer Seite schwarzen, an der anderen braunen Kontur, die Nägel sind meist braun. Der Fleischton ist weisslich mit hellgrünen, seltener rötlichen Schatten. Die Köpfe haben keinen einheitlichen Umriss, die Tonsur trennt ein brauner Strich vom Nimbus, die Haare sind teils ganz schwarz oder braun umzogen, teils nur gegen den Nimbus und die Tonsur abgegrenzt. Die Wangen haben, soweit sie nicht bärtig sind, eine schwarze Linie gegen den Nimbus. Fest steht das Schema erst für die Behandlung von Augen, Nase und Mund. Zunächst die Augen: schwarz gegeben werden Brauen und Oberlid wie Umriss und Mittelpunkt der Pupille (letztere selbst ist grünlich, nur bei Petrus braun), zwischen Brauen und Lid wird die Falte durch einen braunen und darunter einen roten Strich bezeichnet, denen eine grüne und eine oft fehlende rote Schattenlage entsprechen. Das Unterlid bilden einige helle braune Striche in einer grünen Schattenpartie. Die Nase hat nur an der Spitze feste braune, seltener ganz oder teilweise schwarze Zeichnung, den Rücken bezeichnet ein weisser Strich, neben dem einerseits ein grüner, andererseits ein roter Schatten liegt mit ebensolchen Strichelchen darin. Der Mund ist

durch zwei rotbraune Striche angegeben, die Mundwinkel durch schwarze; das Rot der Lippen ist nur teilweise und schwach durch Mennig angedeutet. Die Ohren bedeutet ein roter Fleck, in dem eine rote, meist braun nachgezogene Wellenlinie.

Zu diesem bunten Linienspiel kommt noch die teilweise schon berührte farbige Schattierung und Höhung. Der Fleischton ist oft sehr hell, weisslich, obgleich rein weisse Höhungen selten sind: am häufigsten am Nasenrücken, seltener am Oberlid, an der Stirn und im Auge. Nur bei bartlosen Figuren kommen die mennigroten Backenflecken vor, bei den bärtigen ist dagegen nach dem Bartansatz zu eine ausgiebige mennigrote Schattierung beliebt, wie sie sich vereinzelt auch an der Stirn findet. Der Gesamteindruck der Köpfe ist trotz der im Wesentlichen gleichen Behandlung sehr verschieden, am glücklichsten da, wo eine sorgfältige Verwendung der Schatten und Lichter vor der Häufung greller grüner und roter Flecken bewahrt hat. Die besten Leistungen sind in der Reihe der Trierer Bischöfe. Von den Widmungsbildern und dem König David lässt sich wenig Günstiges sagen. Ihre Behandlung ist plump und derb und überhaupt in manchen Einzelheiten abweichend; die Zeichnung tritt sehr schroff hervor, der Fleischton ist gelblich, Mennig kommt als Flächenton fast gar nicht, sondern fast ausschliesslich als Zeichnung vor. Wenig glücklich sind auch die letzten Bilder, in denen das Grün sich zu sehr vordrängt, wie namentlich beim Abrunculus. Auch der gelbe Fleischton kommt wenigstens bei Legontius wieder vor, weniger bei Magnericus. Unwillkürlich drängt sich der Gedanke auf, dass die ersten fünf und die letzten drei Bilder der Handschrift einer anderen Hand zuzuweisen seien als der Rest; doch reichen die Unterschiede wohl nicht aus, um eine solche Scheidung mit Bestimmtheit zu behaupten. –

Die Bilder des Egbertpsalters treten dem ornamentalen Reichtum der Handschrift gegenüber fast an Bedeutung zurück. Grundsätzlich ist bei der Ausstattung der Handschrift die gleichmässige Verteilung des Schmucks auf die jeweils aufgeschlagenen Seiten eingehalten, sei es, dass, wie bei den Widmungsbildern, die Darstellung zu Gunsten des rein ornamentalen Princips zerrissen und auf zwei Seiten verteilt wird, sei es dass Bild und Zierseite sich gegenüberstehen. In jedem Falle ist durch gleiche Art des Bildgrundes und des Rahmens die grösste Einheitlichkeit erzielt: Bild und Initiale sind als vollkommen gleichwertige Bestandteile sich gegenüber gesetzt.

Der breite Bildrand setzt sich stets aus zwei Goldleisten zusammen; der von ihnen umschlossene Raum ist vom Ornament ausgefüllt; in den wenigsten Fällen sind es in Deckfarben ausgeführte perspektivisch vertiefte Mäander; vorherrschend ist flott in Gold auf den Pergamentgrund gezeichnetes Blattwerk, neben dem die freibleibenden Grundflächen leicht purpurn getönt sind. Die Fülle dieser Ornamente, denen meist das Akanthusblatt zugrunde liegt, ist eine sehr reiche. Es finden sich sehr ähnliche Formen, aber keine Wiederholung. Hervorzuheben sind die fächerförmigen im Zickzack zusammengestellten Blätter auf fol. 41', 42, der Blattkranz auf fol. 86', 87, die durch Blattwerk getrennten Rosetten auf fol. 115', 116 und endlich die durch eigentümlich ellipsenförmige Scheiben gegliederte Bordüre auf fol. 151', 152. Aus dem Kreise dieser Ornamente fällt die Randleiste der beiden ersten Widmungsbilder technisch und stilistisch heraus. Sie besteht aus einem silhouettenhaft in Gold ausgeführten Rankenbande, das

aus Masken hervorkommt und mit allerhand Tiergestalten, Vögeln und Vierfüsslern, durchsetzt ist.

Den Bordüren mit dem geschilderten Akanthusblattwerk stehen die Bildgründe nahe. Glatten Purpurgrund haben nur die vier Widmungsbilder; in allen anderen Fällen liegt reiche Musterung vor, welche durch Schattierung mit Purpur und Höhung mit Gold hervorgerufen wird. Diese Musterung ist in den weitaus interessanteren Blättern eine figürliche, in der Minderzahl der Blätter eine rein lineare. Wie ein grosser golddurchwirkter Purpurstoff spannt sich dieser Hintergrund hinter den Figuren oder Initialen aus. Den linearen Ornamenten liegt zumeist eine Feldereinteilung zugrunde, in der wieder eine Kreuz- oder Rosettenform hervortritt. Merkwürdig sind namentlich das aus verflochtenen Kreisen gebildete Ornament fol. 173'—174, die zusammenhängenden Rosetten fol. 99'—100 und die wie Holztäfelwerk sich ausnehmende Zusammenstellung von Kreuzen und Rosetten auf fol. 151'—152.

Weit interessanter sind die figürlichen Gründe, die mit einem Gewimmel von Tieren bedeckt sind. Der Grad der Naturwahrheit ist ein sehr verschiedener. Der Vierfüssler, ein Mittelding zwischen Hund und Raubtier, wird sich nicht näher benennen lassen. Unter den Vögeln sind Pfauen und Tauben unverkennbar, daneben fallen die vielen langbeinigen und langhälsigen Wasservögel auf. Vereinzelt ist ein Fisch und ein paar Masken. Diese Tierwelt scheint zwanglos auf dem Bildgrunde verstreut zu sein, nur unter dem Gesichtspunkte bestmöglicher Füllung der Fläche. Bei näherem Zusehen macht sich aber bemerkbar, dass alle diese Tiere mit einer freilich nur losen Symmetrie angeordnet sind. Am deutlichsten finden sich die korrespondierenden Tiergruppen auf fol. 86' und 87; auf fol. 42 sind solche Gruppen schräg in die Ecken komponiert: zu Seiten einer Ranke (Eckfüllung!) ein paar Hunde, zu ihren Seiten wieder ein Paar Vögel, endlich entsprechen sich noch die ganzen Gruppen.

Von der strengen Gebundenheit eines Stoffmusters ist freilich keine Rede. Immerhin gehorchen auch diese Tiere den Gesetzen der Symmetrie, die soweit gelockert oder aufgehoben sind, wie es die unregelmässig ausgeschnittene Grundfläche erforderte, wenn sie ausgefüllt werden und die Tiere doch nicht nach Art eines Stoffes ausgeschnitten werden sollten. Im Gegenteil vermeidet der Maler absichtlich den Anschein eines solchen zu erwecken: die linearen Ornamente werden von den Figuren und Initialen überschnitten; in den Tiergründen weichen alle diese Lebewesen dem Heiligen oder den Buchstaben aus!

Ein Zusammenhang zwischen der geschilderten Ornamentik und den Initialen ist merkwürdiger Weise nicht abzusehen, nur das Rankenband des ersten Titelbildes kommt ihnen nahe.

Die grossen Zierbuchstaben der Schmuckseiten sind einheitlich in demselben Charakter ausgeführt. Wie Silber der Handschrift überhaupt fremd ist, sind auch sie ganz in Gold gehalten: Gold mit der von Alters her üblichen mennigroten Konturierung. Mennig giebt denn auch den Grund her, wo der Initialkörper sich spaltet oder der Grund zwischen den Maschen des Flechtwerkes zu füllen ist. Die Durchführung der Ausschmückung ist eine streng schematische; das Band der Initiale spaltet sich und bildet an den Enden wie an den Mitten der Biegungen dicke Massen Flechtwerks — dem

Auge ganz unentwirrbar , aus denen nur wenige Blattansätze und Pfeilspitzen hervorspringen. Ungewöhnliche Bildungen sind nur der Ansatz des D auf fol. 53 — nach Art der Füllungen — und der Schweif des Q auf fol. 78, welcher wie die Randleisten ornamentiert ist.

Dem ausserordentlich festen Charakter des vielverschlungenen Initialkörpers steht eine lose und freie, mit Recht dem »Schlinggewächs» zu vergleichende Rankenfüllung gegenüber, die sich aus dem Initialband loslöst und bald in eine Fülle von Ranken verästelt, die, überreich mit Blättern besetzt und in Blüten oder Pfeilspitzen auslaufend, sich in eigentümlich unruhigem Rythmus biegen und durcheinander schlingen. Die Absicht spiralförmiger Aufrollung liegt ihnen bemerkenswerter Weise gänzlich fern. Der Grund unter diesen Ranken ist mit leuchtendem Blau und hellem, aber stumpfem Grün ausgefüllt.

Die kleineren Initialen[1]) zu Anfang der einzelnen Psalmen, schliessen sich an die grossen an, nur dass das schwere Flechtwerk natürlich wegbleiben muss und der blaue und grüne Grund gelegentlich über die vom Initialkörper umschlossene Fläche hinausgreift, namentlich dort, wo die Rankenansätze weit hinausgehen, wie schon bei dem grossen D auf fol. 53.

Ganz anders behandelt sind nur die Initialen der Psalmen 26, 38, 59, 78, 83, 87, 89, 98, 109, 114, 124, 129, 138, 140, 142, 143. Sie schliessen sich nicht den Initialen der grossen Zierseiten, sondern den dort vorherrschenden Motiven der Bordürenornamentik[2]) an. Der Initialkörper ist wieder in Gold ausgeführt, hat auch zuweilen die mennigrote Füllung. Die von ihm umschlossene Fläche — es kommen nur D, Q und B, d. h. nur Buchstaben, die eine runde zur Ausfüllung mit Blattwerk geeignete Fläche bieten, in diesem Stil vor — ist mit grossen Akanthus-artigen Blättern ausgefüllt, die aus dem purpurnen Grunde ausgespart sind, aber überreich mit Gold gehöht und ein wenig mit Purpur bezeichnet werden. In derselben Art ausgeführt ist eine kleine Palmette auf dem unteren Rande des fol. 56'. Diese Palmette steht so vereinzelt wie die violette Vorzeichnung eines Rehes auf der linken unteren Ecke des fol. 135.

Die Handschrift ist mit hellbrauner Tinte sehr sorgfältig geschrieben, zwanzig Zeilen stehen auf der Seite, Überschrift und erste Zeile jedes Psalms sind in Gold ausgeführt, ebenso beginnt jeder Vers mit einer ausgerückten goldenen Initiale und einer neuen Zeile. Bis fol. 40' sind die goldenen Buchstaben rot umzeichnet. Die ausgewählten Tafeln aus dem Texte dürften genügendes Material zur paläographischen Bearbeitung bieten. Es sei auf den Reichtum und die Eigenart der Abkürzungen hingewiesen, unter denen die auf Tafel XXXVII (Zeile 14) die seltenste und eigentümlichste ist. Diesen Aufgaben nachzugehen, müssen wir uns hier versagen, die kunstgeschichtliche Vergleichung an sich wird ausreichen, der Handschrift die richtige Stellung in der Geschichte der deutschen Malerei anzuweisen.

[1]) Vgl. die Abb. Tafel XXXV bis XXXIX.

[2]) Dieser Zusammenhang ist so eng, dass es der Annahme eines Zurückgreifens auf antike, Vorbilder, vermutlich in französischer Umarbeitung, nicht bedarf. Letztere Ansicht bei Goldschmidt, a. a. O S. 22.

Zweites Kapitel.

Die Bilderhandschriften Egberts.

Die Grenzen karolingischer und ottonischer Kunst. — Erzbischof Egbert. Die Nachrichten der Schriftquellen. Die erhaltenen Denkmäler. — Der Codex Egberti. — Seine Entstehung und kunstgeschichtliche Stellung. — Das Verhältnis zum Egbertpsalter. — Das Berliner Epistolar, der nächste Verwandte des Codex Egberti. — Das Fragment des Registrum Gregorii in Trier. — Zugehörigkeit des Kaiserbildes in Chantilly. — Das Werk des Meisters des Registrum Gregorii und seiner Schule. — Das Evangelienbuch der Ste Chapelle. — Das Lorscher Sakramentar in Chantilly. — Ein Trierer Sakramentar in Paris.

Die erste grosse Blüte abendländischer Malerei des Mittelalters fällt, wenn wir von Italien, England und Irland absehen, die eine Sonderstellung einnehmen, in das karolingische Zeitalter. Die karolingische Buchmalerei – von dieser allein sind uns ausreichend Denkmäler erhalten — ist uns in ihrer Entwicklung und in der Gruppierung der Werke hinreichend bekannt, seit die Untersuchungen, namentlich von seiten Hubert Janitscheks in der von der Rheinischen Gesellschaft für Geschichtsforschung unternommenen Ausgabe der Trierer Adahandschrift die grundlegenden Arbeiten Bastard's und Delisle's vielfach ergänzt und erweitert haben. Die älteste der Schulen, aus der auch die Adahandschrift hervorgegangen ist, entfaltet sich bereits in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts; die Mehrzahl der übrigen Schulen folgt erst ein oder zwei Generationen später, so dass die Mitte des neunten Jahrhunderts die Zeit der reichsten Produktion wird, aber auch bereits den nahenden Verfall herankommen sieht. Die karolingische Kunst lebt somit nur etwa hundert Jahre und erstirbt, bevor das zehnte Jahrhundert anbricht. Ihr Schauplatz ist ein weit ausgedehnter. Obgleich die örtlichen Festlegungen Janitscheks dringend der Nachprüfung bedürfen, lässt sich doch mit Bestimmtheit sagen, dass sich die Heimat fast aller dieser Schulen im Norden des heutigen Frankreichs einschliesslich der Niederlande befindet. Im Südwesten Frankreichs reichen die Anfänge einer der spanischen nahestehenden Kunst bis in das achte Jahrhundert zurück[1]). Von den grossen Schulen ist Tours die westlichste. Ungleich lebhafter muss die Kunstthätigkeit in dem von Seine, Mosel und Rhein begrenzten Gebiete gewesen sein. Wie weit die

[1]) Ich meine das Sakramentar von Gellone (Paris, Bibl. Nat. Lat. 12048), das mit Unrecht von Janitschek als merovingisch betrachtet wird, aber keineswegs älter ist als die älteren »karolingischen« Handschriften.

karolingische Malerei ihre Schulen nach dem Osten vorgeschoben hatte, ist noch ungewiss. Die Frage, wo die Gruppe der Adahandschrift entstanden ist, ist verschieden und noch nicht endgiltig beantwortet worden. Die Klosterschulen von Fulda und St. Gallen haben anscheinend nur eine geringere Bedeutung gehabt.

Der karolingischen Kunstepoche folgt die ottonische. Fast ein Jahrhundert nach dem Absterben jener entwickelt sich diese. Die grossen politischen Umwälzungen des zehnten Jahrhunderts spiegeln sich in der Malerei wieder. Die Wiederaufrichtung des römischen Reiches erklärt den neuen starken italienischen Einfluss. Zugleich wechselt der Schauplatz der Kunstthätigkeit, entsprechend der Verschiebung der kaiserlichen Gewalt rücken die Mittelpunkte der Kunstübung nach Osten vor; Frankreich tritt nunmehr ganz zurück. Die neu aufblühenden Schulen liegen am Rhein, in den Moselgegenden und in den Niederlanden, aber auch weit hinüber im Osten, in Hildesheim, Fulda, Regensburg.

Mit Recht trägt diese Kunst den Namen der ottonischen. Die politische Wirksamkeit Otto's des Ersten hat ihre Grundlage geschaffen. Die künstlerische Blüte folgt freilich ein wenig später. In die letzten Jahre des grossen Otto mögen die Anfänge fallen, unter seinen beiden Nachfolgern entfaltet sich die Blüte, die noch unter den ersten Herrschern aus dem salischen Hause in Kraft steht. Weder die zeitliche Abgrenzung. noch die örtliche ist bisher mit grossem Erfolg in Angriff genommen. Die kunstgeschichtlichen Fragen der Gruppierung der Denkmäler, des Verhältnisses zur altchristlichen, zur karolingischen, zur byzantinischen Kunst sind zumeist noch unbeantwortet. Die erste grundlegende Arbeit auf diesem Gebiete danken wir Wilhelm Vöge[1]), der sich aus der Masse des Materials eine Gruppe herausschälte und sie nach jeder Richtung hin durchforschte, Diese Schule, deren Ursprungsort zunächst dahingestellt sei, ist vielleicht die glänzendste der ottonischen Zeit. Vöge's Arbeit geht grossenteils darauf hinaus, sie aus der Masse der Schulen herauszulösen, das Verhältnis zu dem auf der Reichenau entstandenen Codex Egberti in Trier und den Reichenauer Wandgemälden klarzulegen. Daneben stellt er bereits das Werk einer anderen Schule von annähernd gleicher Bedeutung auf, die in Echternach beheimatet ist.

Schon diese einleitenden Bemerkungen führen auf die Bedeutung Triers und Erzbischof Egberts für die ottonische Kunst. Es erhellt, dass die Untersuchung jeder weiteren mit dem Namen dieses Kirchenfürsten verbundenen Handschrift eine Fülle neuer Aufschlüsse versprechen muss.

Erzbischof Egbert von Trier (977—993) verdankt seinen Ruf eines Mäcens der deutschen Kunst, in erster Linie den beiden Bilderhandschriften, welche sein Bildnis tragen[2]). Schon der Name seiner Eltern ist mit einer Prachthandschrift verknüpft. Die

---

[1]) Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891.

[2]) Über die kunstgeschichtliche Bedeutung Egberts vgl. Martini, Der Codex Egberti. Amtsanzeiger für die Diöcese Trier. 1855. S. 94, 97. 1856. S. 2, 19, 21, 26, 29, 37. — Marx, Mitteilungen aus dem Gebiete der kirchlichen Archäologie und Geschichte der Diöcese Trier. I. 1856. S. 132 f. — K. Lamprecht, Der Bildschmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis zu Gotha.

Kgl. Bibliothek im Haag[1]) bewahrt das Evangelienbuch, welches Graf Dietrich von Holland und seine Gemahlin Hildegard der Abtei Egmond schenkten. Die Handschrift ist nicht zu ihren Zeiten entstanden; es ist ein karolingischer Codex, der »frankosächsischen« Schule[2]) angehörig, dem am Schluss die Widmungsbilder angehängt worden sind. Auch von Egbert wissen wir, dass er dem Kloster Egmond Bücher zum Geschenke machte[3]). Erhalten sind sie m. W. nicht, ebensowenig wie wir die Plenarien noch nachzuweisen imstande sind, die er den Trierischen Gesten[4]) zufolge dem Trierer Dom stiftete, oder die kostbaren Evangelienbücher, die in der Procession bei Gelegenheit der Übertragung der Reliquien des hl. Celsus aufgeführt werden[5]).

Immerhin müssen wir dem Schicksal dankbar sein, welches uns mehrere auf Egberts Anregung entstandene Codices erhalten hat, von denen bisher drei, richtiger zwei bekannt sind, denn von dem Registrum Gregorii bewahrt die Trierer Stadtbibliothek nur ein Bruchstück, das nicht mehr als drei Blätter umfasst. Freilich sind sie wichtig genug, da das erhaltene Bild des hl. Gregor zu den besten Buchmalereien des zehnten Jahrhunderts gehört. Während das Registrum Gregorii erst in neuester Zeit durch Edmund Braun[6]) und Wilhelm Vöge ausführlicher behandelt worden ist, liegt der Codex Egberti, der vornehmste Ruhmestitel der Trierer Stadtbibliothek, bereits seit 1884 in einer trefflichen Veröffentlichung von seiten Franz Xaver Kraus'[7]) vor. Ohne Zaudern darf behauptet werden, dass, wenn er nicht überhaupt die glänzendste Leistung ottonischer Malerei genannt zu werden verdient, gewiss kein Erzeugniss dieser Zeit ihn übertrifft. Die kunstgeschichtliche Untersuchung des Egbertpsalters leiten wir am besten in die Wege, indem wir zunächst das Verhältnis zum Codex Egberti feststellen.

Bonner Jahrb. LXX. Bonn. 1881. S. 56 f. — F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg i. Br. 1884. S. 5 ff. — St. Beissel, Erzbischof Egbert von Trier und die byzantinische Frage. Stimmen aus Maria Laach. XXVII, 1884. S. 260—274 u. 479—496. — Edm. Braun, Beiträge zur Gesch. der Trierer Buchmalerei. Westdeutsche Zeitschrift. Ergänzungsheft IX. S. 71 ff.

[1]) Ms. A. A. 260 (Th. 32).

[2]) Léopold Delisle, L'évangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie francosaxonne du IXe siècle. Paris. 1888. S. 13. Nr. 6.

[3]) Kraus, a. a. O. S. 6. — Über die Beziehungen Egberts zu Egmont vgl. Marx, Gesch. d. Erzstifts Trier. 2. Abt. I. Trier. 1860. S. 339 ff.

[4]) Gesta Trevir. Mon. Germ. SS. VIII, p. 169. ecclesiam suam . . . largissima liberalitate donavit, aureis et argenteis crucibus, plenariis, casulis, dalmaticis, tunicis, palliis, cappis, velis cortinisque et possessionibus auxit.

[5]) Mon. Germ. SS. VIII, 207. festivam processionem . . construxit (Egbertus) cum crucibus et cereis, thuribulis quoque textibusque evangelii gemmatis omnique ecclesiastico apparatu.

[6]) Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. Westdeutsche Zeitschrift. Ergänzungsheft IX. Trier 1895. Vgl. dazu die Besprechung von W. Vöge, Repert. für Kunstwissenschaft. XIX. 1896. S. 125 ff. — Abb. der Bilder auch bei L. Palustre und X. Barbier de Montault, Le trésor de Trèves. Paris o. J. Tafel XXX.

[7]) Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg im Breisgau. 1884. — M. Keuffer, Beschr. Verz. der Hss. d. Stadtbibl. zu Trier. T. 1888. I. S. 28 ff.

Der Codex Egberti ist in der berühmten Stiftung des hl. Pirminius, der Benediktinerabtei Reichenau am Bodensee, entstanden. Die Widmungsverse lauten:

Hunc Egberte librum divino dogmate plenum
Suscipiendo vale nec non in saecula gaude
Augia fausta tibi quem defert praesul honori.

Auf dem Widmungsbilde thront »Egbertus Treverorum archiepiscopus«, dem die beiden Verfertiger des Codex »Keraldus« und »Heribertus Augigenses« diesen darreichen. Wenn jeder von ihnen ein Buch in der Hand hält, so erklärt sich das aus der mittelalterlichen Darstellungsweise, welche dadurch den Anteil jedes der Künstler an diesem Werke verdeutlicht. Die Bücher sind mit goldenem Einbande gemalt. Diese kostbare Goldschmiede-Arbeit Reichenauer Künstler erhielt sich bis zum Jahre 1772. Damals musste sie einem neuen immerhin noch wertvollen Einbande[1]) weichen, der schon bald darauf in den Stürmen der Revolutionszeit verschollen zu sein scheint. Mit dem ursprünglichen Einbande ist uns leider der wichtigste Anhaltspunkt zur Beurteilung Reichenauer Goldschmiedekunst des 10. Jahrhunderts verloren gegangen. Gerade diese Deckel hätten uns wahrscheinlich die Lösung der schwierigen Aufgabe der Scheidung zwischen Reichenauer und Trierer Kunst, die zum Hauptinhalte dieser Arbeit geworden ist, wesentlich erleichtert.

Der Codex Egberti ist wahrscheinlich kein Geschenk der Abtei an den Erzbischof, sondern dort auf Egberts Veranlassung hergestellt worden. Anderenfalls würde der damalige Abt der Reichenau — in Frage kommen Ruodmann (972—986) und der durch seinen Kunstsinn berühmte Witigowo (986—997) — sich in den Widmungsversen genannt haben. Immerhin fragt sich noch, ob die Handschrift erst auf Egberts Bestellung verfertigt oder eine bereits vollendete Handschrift für ihn zurecht gemacht wurde. Unter liturgischem Gesichtspunkte bietet der Inhalt des Codex nichts, was auf die Trierer Bestellung hinweisen würde, und die Zusammensetzung der ersten Lage erlaubt die Annahme einer Umarbeitung. Dass der Codex überhaupt nicht nach der ursprünglichen Anlage, bezw. nach der Vorlage ausgeführt worden ist, beweist die Wiederholung der Adventsstücke. Anscheinend wurde erst auf Veranlassung des Malers, nachdem die Zierseite (fol. 7) schon ausgeführt war, der Beschluss gefasst, vor der Vigil zum Weihnachtsfest, zu der die Zierseite gehört, noch die Adventslesungen zu bringen, um die Bilder in historischer Anordnung von der Verkündigung Mariae an durchführen zu können.

Es muss also mit der Möglichkeit gerechnet werden, der Codex Egberti sei schon in Angriff genommen worden, ehe Egbert den Trierer Bischofsstuhl bestieg, und erst die nahezu fertige Handschrift sei für ihn zurecht gemacht worden. Gegen diese Ansicht lässt sich kein zwingender Grund vorbringen. In der That hat Lamprecht[2]) aus der Verlegung einiger Feste auf bestimmte Wochentage den Schluss ziehen wollen, die Anlage des Buches müsse im Jahr 969 getroffen sein. Diesem Ergebnis möchten wir

[1]) Kraus, a. a. O., S. 9. — Die Rechnung über die Neubindung veröffentlicht von Max Keuffer, Trierisches Archiv. Heft I. Trier. 1898. S. 17 – 24.

[2]) Der Bilderschmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis zu Gotha. Bonner Jahrbücher. Heft LXX. S. 56 ff, bes. S. 75 f.

ebensowenig wie Kraus, zustimmen. Dass der Schreiber das Buch auf das laufende Jahr des Anfanges oder Endes seiner Arbeit berechnet habe, ist um so weniger anzunehmen, als die Handschrift doch für dauernden Gebrauch bestimmt war.

Es scheint demnach, dass nur aus den Beziehungen Egberts zur Reichenau ein festerer Anhaltspunkt zur Datierung zu gewinnen sei. Leider wissen wir über diese nichts Bestimmtes. Indessen verhilft die geographische Lage der Reichenau zu einer Erklärung. Die Reichenau lag an einer der besuchtesten Pilgerstrassen und erfreute sich dadurch besonders enger Beziehungen zu Italien und dem Orient[1]). Schon Karl der Grosse soll im Jahre 780 mit der Königin Hildegard das Kloster[2]) besucht haben, ehe er die Alpen überschritt[3]). Otto I. berührte die Reichenau 972 auf der Rückkehr aus Italien[4]). Auch Otto II. wählte im Jahre 980 diese Strasse und Egbert, der den Kaiser begleitete, muss damals in der Bodenseegegend gewesen sein. Bei dieser Gelegenheit oder besser auf dem Rückwege aus Italien, wofür Sauerland Gründe beigebracht hat[5]), könnte er sehr wohl die Abtei besucht und die Handschrift bestellt haben. Indessen scheinen mir die künstlerischen Beziehungen zwischen Trier und der Reichenau keineswegs zufälliger durch einen Besuch veranlasste. Vielmehr müssen wir die Annahme vertreten, dass sie geraume Zeit hindurch und selbst noch nach Egberts Tode bestanden. War auf der Reichenau eines der grossen Centren deutscher Malerei der Zeit, welches, wie alle diese Kunststätten, mit dem kaiserlichen Hofe in Verbindung stand, so erklärt sich mit Leichtigkeit, wie Egbert, den so viele Bande mit dem kaiserlichen Hofe verknüpfen, — widmet er doch seinen persönlichen Beziehungen zu Otto II. in den Versen des Trierer Fragments des Registrum Gregorii einen wehmütigen Nachruf —, darauf verfiel, dem allemannischen Kloster künstlerische Aufträge zu erteilen[6]).

Eine feste Datierung scheint also durchaus nicht zu gewinnen; somit ist auch aus äusseren Gründen nicht festzustellen, ob der Codex Egberti oder der Psalter älter ist. Die Litanei des Psalters bringt das Gebet für den König (vgl. o. S. 14), und da wir sie für gleichzeitig mit dem Psalter halten, scheint also auch dieser zwischen 984 und 993 entstanden zu sein. Eine Ansicht, die freilich dadurch wieder ins Wanken gebracht wird, dass derartigen liturgischen Anhaltspunkten kein unbedingtes Vertrauen geschenkt werden darf.

Ausgangspunkt der Vergleichung der beiden Handschriften sei die Untersuchung des Zusammenhanges zwischen künstlerischer Ausstattung und Handschrift als solcher;

---

[1]) Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I^6. Berlin 1893. S. 286. Mone, Quellen-Sammlung z. bad. Landesgesch. I. Karlsr. 1848. S. 61.

[2]) Die am 14. Nov. 780 in R. für d. Kloster ausgestellte Urkunde ist eine Fälschung des Odalrich, vgl. Brandi, Die Reichenauer Urkundenfälschungen. (Quellen und Forsch. zur Gesch. der Abtei Reichenau. I.) Heidelberg 1890. S. 11.

[3]) J. F. Böhmer, Regesta Imperii (neu bearbeitet von Engelbert Mühlbacher). Innsbr. 1889. S. 86.

[4]) Giesebrecht, Gesch. d. deutschen Kaiserzeit. I^5 Braunschweig. 1881. S. 558.

[5]) Vgl. S. 14.

[6]) Über die Erwägung Egberts Scholastiker aus Trier an den Hof Otto II. zu senden, vgl. den Brief Gerberts, Migne. Petrol. lat CXXXIX p. 204 Ep. 13. — Wattenbach, a. a. O. I^6. S. 366. — Beissel, Stimmen aus Maria-Laach. XXVII. S. 491

der Inhalt kann bei der gänzlichen Verschiedenheit nicht in Frage kommen. Grundsatz des Psalters Egberts ist Bildseite und Bildseite gegenüber zu setzen, bezw. Bildseite und Zierseite. In jedem Falle bietet das aufgeschlagene Buch dem Beschauer nur Schrift oder nur Schmuckseiten dar. Des ursprünglichen Gegensatzes zwischen Bild und Text ist sich der Künstler nicht im entferntesten mehr bewusst; im Gegenteil ist die gleichwertige und gleichmässige Ausgestaltung der Bild- und Zierseiten sein unverkennbares Streben. Anders verfahren Keraldus und Heribert, die Künstler des Codex Egberti. Nur in wenigen Fällen nehmen die zahlreichen Bilder die ganze Seite ein; die Mehrzahl ist etwa halbseitengross und steht in der Schrift, ohne dass eine Angleichung versucht worden ist. Selbst die Initialen sind nicht von grosser Ausdehnung. Es ist das gewiss absichtliche und sehr bemerkenswerte Zurückhaltung des Künstlers, wenn auch die eintönige Abfolge der gleichen Anfänge: »In illo tempore« von Einfluss gewesen sein mag; denn die künstlerische Ausgestaltung des hohen und schmalen I ist allezeit schwierig gewesen. Wirklich kommen denn in der Handschrift ausser den zwei bei Kraus[1]) abgebildeten Initialen noch ein F und ein L[2]) vor, die Rankenschmuck erhalten haben, der freilich auch recht bescheiden zu nennen ist. — Man wende nicht ein, dass das ungleich engere Verhältnis der Bilder zum Inhalte im Codex Egberti die verschiedenartige Behandlung veranlasst habe. Andere mehr oder minder nahe verwandte Handschriften bringen auch in solchem Falle das ganzseitige Bild, so das Perikopenbuch aus Poussay in Paris, das uns noch viel beschäftigen wird, und das Perikopenbuch aus Bamberg in München (Lat. 4452. Cimelie 57). Die Art der Illustration, welcher der Codex Egberti folgt, erinnert lebhaft an Bilderhandschriften der altchristlichen Zeit. In diesem Sinne ist uns auch die höchst einfache Rahmung aller seiner biblischen Bilder von Wichtigkeit, die schmale nur durch das goldene Perlstab-ähnliche Ornament gezierte Purpurleiste. Diese bewusste Zurückhaltung von grösserem ornamentalem Reichtum führt wieder zurück auf die Zeiten, in denen die Durchdringung von Bild und Handschrift zu einem kalligraphisch-malerischen Prachtwerk noch nicht begonnen hatte. Schon in der karolingischen Malerei ist der schmucklose Bildrahmen ein Zeichen alter Tradition und nur denjenigen Schulen eigen, welche lebhafte altchristliche oder antike Beziehungen haben. Das seltener annähernd quadratische, meist breit streifenförmige Bild, wie es im Codex Egberti ersichtlich auch den ganzseitigen Bildern zugrunde liegt, ist schon in der karolingischen Kunst selten. In ottonischer Zeit kennt es und verwendet es am meisten die in Fulda[3]) heimische Handschriftengruppe. Die im Mittelalter durchaus herrschende Bildform ist höher als breit. Doch hält sich die streifenförmige Anordnung namentlich da, wo es sich um eine Textillustration handelt. In diesem Sinne verwenden es schon die illustrierten Codices

[1]) a. a. O. Tafel VIII und XIV.

[2]) In Vigilia Sancti Johannis Baptistae und In nat. S. Mariae.

[3]) Diese Fuldaer Schule des X.—XI. Jahrhunderts ist zuerst aufgestellt worden von Clemen, Die Schreibschule von Fulda. Repertorium für Kunstwissenschaft XIII. 1890. S. 123 ff. Neue Beiträge lieferte Beissel, Ein Sakramentar des XI. Jahrhunderts aus Fulda, Zeitschr. für christliche Kunst. 1894. S. 65 ff. Eine sehr reiche Vermehrung des Materials danken wir endlich Adalbert Ebner, Quellen und Forschungen zur Gesch. und Kunstgesch. des Missale Romanum im Mittelalter. Freiburg i. B. 1896. bes. S. 259.

des Terenz oder der Psychomachie des Prudentius[1]), deren Bildfolgen auf alter Tradition beruhen. Aus altchristlicher Zeit selbst weist der Vaticanische Vergil[2]) (Lat. 3225) die grösste Ähnlichkeit mit dem Codex Egberti auf, was Verteilung von Bild und Text anbelangt, selbst das Bordürenornament ist dort schon zu belegen! Die Quedlinburger Italafragmente[3]), welche dem Vergil am nächsten stehen, zeigen bei annähernd quadratischer Form abweichende Bildanordnung und die früh-byzantinische Handschriftengruppe, welche aus Wiener Genesis[4]), Codex Rossanensis[5]), und dem neu aufgefundenen Evangelienfragment aus Sinope in Paris[6]) besteht, weist nur einzelne der bezeichnenden Eigenschaften auf. Das streifenförmige Bild ist in diesen Handschriften durchaus die Regel, aber es wird nicht in, sondern unter den Text gestellt und entbehrt in den meisten Fällen jeder Rahmung, wenn freilich auch die glatte Leiste vorkommt.

Vöge[7]) hat die Zusammenhänge zwischen dem Codex Egberti und den Quedlinburger Italafragmenten zuerst beobachtet. Die Beziehungen sind keineswegs nur äusserliche. »Man bemerkt eine entschiedene Verwandtschaft in der Farbengebung. Blau, Feuerrot und Purpurrot sind hier wie dort die vorherrschenden Töne. Das Feuerrot, die dunklen Purpurschattierungen sind fast identisch. Hinzu kommt hier wie dort die Farbigkeit der Hintergründe, die goldene Zeichnung an den Figuren, die Verwendung des Purpurs zur Bezeichnung der Haarfarbe. Dennoch, das mittelalterliche Erzeugnis erscheint blass und farblos neben dem antiken. Es ist die Blässe des Alters.« Unseres Erachtens thut Vöge dem Codex Egberti mit dem herben Urteil über seine Farbenwerte Unrecht, wenngleich wir im Allgemeinen die Tendenz zarte Farbenstimmungen hervorzurufen zugeben müssen. Für uns genügt hier zu betonen, dass die Verwandtschaft des Codex Egberti mit den Italafragmenten nicht nur eine äusserliche ist. Der Vatikanische Vergil steht in mancher Hinsicht dem Egbertcodex noch näher. Zweifellos würde eine neutestamentliche Handschrift derselben Gruppe die weitesten Aufschlüsse geben, und wir müssen deren Verlust tief beklagen. Es wäre eine lohnende Aufgabe, das Verhältnis des Codex Egberti zu der mutmasslichen Vorlage festzustellen. Dass eine solche im Spiele ist, kann keinem Zweifel unterliegen, doch wäre zu untersuchen, ob der Codex Egberti etwa auf einer in der Reichenau vorhanden gewesenen altchristlichen Evangelienhandschrift beruht, oder

---

[1]) Vgl. Rich. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften. Strassburger Inaugural-Dissertation. Berlin. 1895.

[2]) Vollständige Ausgabe: Codices e Vaticanis electis phototypice expressi. vol. I. Fragmenta et Picturae Virgiliana Cod. Vat. 3225. Romae. 1899.

[3]) Herausgegeben v. Victor Schultze, Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München. 1898.

[4]) Herausgegeben von Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff. Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien (Prag, Leipzig). 1895.

[5]) Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano. Herausgegeben von Arthur Haseloff. Berlin u. Leipzig. 1898.

[6]) H. Omont, Manuscrit grec de l'Evangile selon Saint Matthieu. Journal des Savants. Mai 1900. — Vgl. G. Swarzenski, Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhs. des Orients. Kunstchronik. N. F. XII. 1900—1901. S. 145 ff.

[7]) Ein Verwandter des Codex Egberti. Repertorium für Kunstwissenschaft. XIX. 1896. S. 108.

ob er, neben handschriftlichen Vorlagen, auch ein Studium der altchristlichen monumentalen Kunst voraussetzt. Interessant wäre endlich die Lösung des Problems, ob zwischen den altchristlichen und den ottonischen Handschriften Bindeglieder vorauszusetzen sind. Eine der empfindlichsten Lücken in unserer Kenntnis der karolingischen Kunst ist der Mangel an Darstellungen aus dem Neuen Testamente. Da die Bilderhandschriften sie fast gänzlich und zwar mit Absicht vermieden haben, sind wir nahezu ausschliesslich auf Elfenbeinwerke angewiesen, deren Datierung viel erheblicheren Schwierigkeiten unterliegt. In der That scheint es, dass in der Skulptur sich Traditionen lebendig erhalten haben, welche wir in der Malerei nicht nachweisen können. Aber auch wenn die Traditionen des Codex Egberti schon in der karolingischen Plastik nachgewiesen werden, so ist darum das unmittelbare Zurückgreifen eines Kerald oder Heribert auf altchristliche Kunst mit nichten widerlegt. Doch erscheint es zweifellos, dass ihr Werk keineswegs als eine Kopie einer einzelnen Vorlage aufzufassen ist. Der ikonographische Charakter widerspricht dem. Ihr eigener künstlerischer Anteil ist keineswegs zu gering anzuschlagen, und in diesem Sinne sehen wir auch in der »Blässe« der Farbe einen Zug ihres Wesens.

Alle diese Unterschiede, welche uns den Psalter und den Codex Egberti von ganz verschiedenen Strömungen getragen erscheinen lassen, sind bei den ersten Bildern des letzteren ganz aufgehoben. Da treffen wir die paarweise Gegenüberstellung der Bilder, bezw. des Bildes und der Zierseite, die alle ganzseitig und höher als breit sind. Zugleich treten reich verzierte Bildränder oder, soweit diese fehlen, teppichartig in Gold und Purpur gemusterte Gründe auf. Gerade nach der ornamentalen Seite hin lassen die Vergleichungen sich erfolgreich fortspinnen, doch seien einige Unterschiede vorweg bemerkt. Man beachte, wie verschieden im Codex Egberti das Verhältnis der Bordüren zur Bildfläche zu sein pflegt. Auf Titelbild und Zierseite schnürt der Ornamentstreifen die Bildfläche zusammen; bei den Evangelistenbildern fehlt dagegen die Randornamentik wieder ganz, die erst auf den Zierseiten fol. 7 und 8 dem Egbertpsalter schlagend ähnlich wird. In der That kehrt das Ornamentmotiv bis in die kleinsten Einzelheiten übereinstimmend dort auf fol. 86', 87 wieder: der Blätterkranz geht unten auf der Mitte der Seite aus einer Art Blüte hervor und stösst oben in der Mitte zusammen. Die Randleisten des Ziertitels und Widmungsbildes des Codex Egberti kommen nicht in derselben Weise im Psalter vor. Trotzdem ist es nur ein Gegensatz der Technik, welcher die ausserordentliche Ähnlichkeit der Randleisten der Widmungsbilder des Psalters (fol. 16', 17) sofort zu erkennen hindert. Dass diese beiden Widmungsbilder unter einander in Zusammenhang stehen, wird sich nicht bestreiten lassen. Der Codex Egberti ist hier der ornamental reichere. Die Zierseite (fol. 1') hat ein selbständiges Bordürenornament, während das der Bildseite (fol. 2) bei beiden Bildern des Psalters sehr ähnlich wiederkehrt: die merkwürdige Verschlingung von Masken, Ranken und Tieren. Indessen, schlingt sich im Psalter eine Ranke von Maske zu Maske, so ist im Codex Egberti der wellenförmige Zug dieser Ranke durch in einander verbissene Drachen ersetzt, deren Schwänze in Ranken auslaufen. Diese mit Tierformen durchsetzte Bordüre des Codex Egberti ähnelt in technischer und gegenständlicher Hinsicht — mit Purpur schattierte und mit Goldstrichelung gehöhte Tiere — den Bildgründen des Psalters, hat aber im

Codex Egberti selbst nicht ihresgleichen. Die eng verwandte Randleiste des Psalters ist dagegen als silhouettenhaftes Goldband gegeben, in einer Technik, die sonst in keiner Bordüre des Psalters wiederangewandt ist und eine Annäherung an den Initialstil bedeutet, ohne dass jedoch darum eine Übereinstimmung mit den Formen des Initialrankenwerks statt hätte.

Ähnliches gilt denn auch von den Bildgründen hinter den vier Evangelisten. Die allgemeine Ähnlichkeit mit den Mustern des Egbertpsalters ist eine so grosse, dass man sich nur durch die Vergleichung überzeugen kann, dass keines sich völlig übereinstimmend in beiden Handschriften findet. Freilich sind die Unterschiede oft sehr gering, der Grund von fol. 5' im Codex Egberti kehrt fol. 52', 53 und 77', 78 im Psalter fast genau wieder, ebenso der von fol. 6 dort auf fol. 151' 152. Im Anschlusse an diese Ornamentvergleiche sei gleich der Initialen gedacht. Die Übereinstimmung ist hier, wenn wir von der Anwendung des Silbers absehen, in der ganzen Anlage und Durchführung eine völlige, nur dass dem Codex Egberti die Verbindung der Initiale mit gemustertem Purpurgrunde unbekannt ist. Ein Unterschied liegt aber, wenn wir so sagen dürfen, im Wohlklang der Formen. Namentlich das grosse C des Codex Egberti ist viel regelmässiger angelegt, die Bewegung der Ranken weniger heftig. Es sind tiefliegende Gegensätze, die sich in diesen Einzelheiten offenbaren.

Dass die beobachtete Verwandtschaft im Ornamentalen sich auch auf diese Initialseiten erstreckt, ist von besonderer Wichtigkeit, denn so wird es unmöglich, die Bildfolge zu Beginn des Codex Egberti von der in mehrfacher Hinsicht verschiedenen Abfolge der neutestamentlichen Scenen zu trennen. Stehen doch diese Initialseiten in ebenso enger Beziehung zum Texte wie die Bilder selbst. Eine solche Trennung wäre aber auch aus anderen Gründen unhaltbar; stilistisch und technisch gehen die Vorsatzbilder des Codex Egberti mit den folgenden unbedingt zusammen. Die Unterschiede sind äusserlicher Art und müssen durch die Berührung mit verschiedenen Kunstströmungen erklärt werden. In der Ausführung stehen sich aber Vorsatz- und Textbilder des Codex Egberti ebenso nahe, wie sie zusammen den Bildern des Psalters ferne stehen. In der Technik liegt der Gegensatz schroff zutage. Die Bilder des Egbertpsalters sind eher kolorierte Zeichnungen als eigentliche Gemälde; alles ist dort strichelnd, linear gegeben. Der Umriss ist die Hauptsache, Modellierung und Rundung sind nur in Ansätzen da. Der Codex Egberti dagegen ist ein Beispiel der sorgfältigsten und feinsten Deckmalerei der ottonischen Zeit. So zeichnerisch auch hier schon mit der Deckfarbe umgegangen wird, — der Codex Egberti gehört nicht zu den letzten Ausläufern der malerischen antiken und karolingischen Richtungen, die sich mit der Andeutung der wesentlichen Formen begnügen und dem Auge des Beschauers eine weitgehende ergänzende Thätigkeit überlassen, — so ist es doch die Malerei und nicht die Zeichnung, auf der das Bild beruht. Der grundsätzliche Unterschied in dem Malverfahren beider Handschriften ist somit so gross, dass es kaum verlohnt, auf Einzelheiten einzugehen. Worte sind überdies nicht imstande, den Gegensatz so klar zu erläutern, wie ein Blick auf die Abbildungen. Man vergleiche, welch ganz verschiedenen Wert die Zeichnung in einem Kopfe der einen oder anderen Handschrift hat, wie flach und schablonenhaft die Trierer Bischofsreihe

wirkt trotz der gesuchten bunten Strichelung. Der Codex Egberti begnügt sich mit feiner hellbrauner Zeichnung der Fleischteile. Im Gesicht werden Brauen, Augenstern, Nasenspitze und Mundwinkel dunkel nachgezogen. Wie in den Köpfen tritt in den Gewändern das zeichnerische Element zurück. Wenn auch dunkle Umrisse meist vorhanden sind, so ist ihr Verhältnis zur Farbe ein ganz anderes, und namentlich fehlt die lineare Angabe der Schatten. Leider können Abbildungen nicht in derselben Weise den Gegensatz der Färbung veranschaulichen; der ziemlich dürftigen Palette des Psalters steht hier eine Fülle von Tönen gegenüber, in deren zarter Abschattierung in den Gründen Wunderbares geleistet ist.

Die tiefgreifende Verschiedenheit der Malweise in beiden Handschriften musste an sich schon sehr erhebliche stilistische Abweichungen zur Folge haben. Aus der vorwiegend zeichnerischen Behandlung der Bilder in Cividale erklären sich manche Einzelheiten, die dem Codex Egberti naturgemäss fremd sind. Die Angabe der Haare ist es besonders, in die zuweilen ein kalligraphischer Zug kommt. So kann bei dem thronenden Egbert (fol. 17) geradezu von einem ornamentalen Spiel der Locken die Rede sein. Es ist nicht ausgeschlossen, dass eine wirkliche Beobachtung dazu die Veranlassung war. Man beachte die eigentümlichen Stirnlocken Egberts im Trierer Codex. Der Kopf ist entschieden individuell behandelt und zu allen anderen der Handschrift in Gegensatz gestellt. Aus einer solchen Darstellung mag Ruodpreht seinen Egbertkopf entlehnt haben. Ihm selber eine naturalistische Beobachtung zuzuschreiben, macht schon die vor ihm beliebte ganz falsche Ansetzung der Ohren unmöglich. Seine Neigung zu kalligraphischer Spielerei mit den Haaren verrät sich, um nur die schroffen Beispiele herauszugreifen, auch beim heiligen Magnericus. Aber nicht nur solche Einzelheiten finden im Codex Egberti nicht ihresgleichen, sondern die Formensprache ist von Grund aus verschieden. Stellen wir nochmals die Bildnisse Egberts zum Vergleiche, so erkennen wir sofort das freilich arg verzerrte Schönheitsideal des Ruodpreht. Die übergrossen Augen mit den hochgezogenen Brauen, der stark betonten Lidfalte und den tiefen Schatten, die lange Nase, der schmale, kleine Mund — sie sind die missverstandene und missgestaltete Form eines »Schönheitsideals«, das Kerald und Heribert fern gelegen hat. Wir legen Gewicht darauf, schon hier zu betonen, dass die Eigenart dieser Köpfe eben nicht nur aus der Unfähigkeit des Malers zu erklären ist, sondern auf karolingischer Tradition beruht, der wir später nachgehen werden.

Ähnliches gilt von der Gewandbehandlung. Die regelmässige Wellenlinie, welche namentlich die Obergewänder unten umsäumt, ist nur die missverstandene, stark ornamentale Wiedergabe eines reichfaltigen karolingischen Vorbildes. Übertriebene, gehäufte Faltenmassen sind für den Egbertpsalter durchaus bezeichnend. Die Art der Angabe, durch tiefe Schattenstriche in einförmiger Wiederholung gleichlaufender Linien, lässt die Gewandung tief durchfurcht erscheinen. Die Zahl der zur Verwendung kommenden Motive ist überhaupt eine sehr geringe, und so ähneln sich denn die Trierer Heiligen ausserordentlich. In einzelnen Stücken kommt sogar fast völlige Gleichheit vor. Im Codex Egberti wird man an manchen Stellen eine beträchtliche Verwandtschaft des Faltenwurfs finden können; namentlich kehren in den dunklen Obergewändern solche

tiefgefurchte Falten wieder; auch die Abfolge in gleichem Winkel gebrochener Faltenzüge ist dort häufig zu belegen. Doch ist der Gewandstil des Codex Egberti ein viel weicherer; man beachte besonders die sanft geschwungenen Linien der Säume. Freilich zeigt gerade die Vergleichung einer solchen Einzelheit, dass hier besondere Vorsicht geboten ist. Die missverstandenen Saumlinien Ruodpreht's rufen sein geringes künstlerisches Vermögen ins Gedächtnis zurück. Die mangelnde Fähigkeit musste selbst bei gleicher Schulung erhebliche Unterschiede aufkommen lassen. Kerald und Heribert sind viel reicher an Motiven und wissen sie dank ihrer besseren malerischen Technik weniger schematisch und richtiger wiederzugeben. So haben diese Künstler bei dem thronenden Egbert wenigstens den Versuch gemacht, den Fall des Palliums über die Pänula richtig darzustellen, während bei Ruodpreht das vor der Brust festgesteckte Pallium weder der Biegung der sitzenden Gestalt noch der über das linke Knie gezogenen Kasel folgt. Von den missverstandenen Motiven der Gewandung Ruodprehts wird noch die Rede sein. Kurzum die Vergleichung der beiden Handschriften gewährt keinen günstigen Begriff von dem künstlerischen Können Ruodprehts, nur nach der ornamentalen Seite hin vermag er sich neben Kerald und Heribert zu behaupten.

Der Codex Egberti gehört zu den Meisterwerken, die unerwartet und plötzlich auftauchen, die gewissermassen ohne Vorstufen zu sein scheinen und doch zu den allerhöchsten Leistungen ihrer Zeit gerechnet werden müssen. Indessen steht der Codex Egberti doch nicht ganz einzig in seiner Zeit da. Schon in der Gruppe der Bilderhandschriften, deren Zusammengehörigkeit Vöge's »Malerschule« uns erschloss, konnte ein fester Zusammenhang mit dem Codex Egberti nachgewiesen werden. In einer der Haupthandschriften, Cimelie 58 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, setzt im Johannesevangelium die Hand eines Malers ein, der die Richtung des Codex Egberti fortführt[1]). Da es sich hierbei aber um Nachahmung einer vorliegenden Handschrift handeln kann — ein ähnlicher Fall ist es, wenn der (Echternacher) Maler des Perikopenbuches Heinrichs III. (?) in Bremen den Codex Egberti grossenteils kopiert —, so ist uns für die Erkenntnis der Thätigkeit der Maler des Codex Egberti wenig gewonnen. Glücklicher war ein späterer Fund Vöge's: das Epistolar der k. Bibliothek in Berlin (Ms. Theol. lat. fol. 34), das er unter dem Titel »Ein Verwandter des Codex Egberti« veröffentlichte[2]). Gewiss ein »Verwandter«, aber wir glauben, mehr als das, ein Bruder, gewissermassen ein zweiter Band. Die Handschrift war, wie eingetragene Urkunden beweisen, im Mittelalter in S. Maria ad martyres bei Trier. Vöge glaubt, dass Egbert sie dorthin geschenkt habe. Das Kloster wurde nach einer Periode tiefsten Verfalles durch Erzbischof Theoderich I. 973 wieder mit Benediktinermönchen besetzt. Wie Theoderich bedachte auch Egbert es mit Schenkungen; 980 wurde die Gruft zu Ehren der Heiligen Clemens und Gangolph eingeweiht[3]). So wenig sich die Möglichkeit an

---

[1]) Vöge, a. a. O., S. 36 ff.

[2]) Repert. für Kunstwissenschaft. XIX. 1896. S. 105 ff. — Vgl. Wilcken, Gesch. d. Kgl. Bibl. zu Berlin. B. 1828. S. 219. — Archiv für älter. deutsche Geschichtskunde VIII. 1843. S. 837.

[3]) Marx, a. a. O. 2. Abt. I. S. 239.

sich bestreiten lässt, dass Egbert die in Rede stehende Handschrift diesem Kloster geschenkt habe, so scheint die Handschrift uns doch die Handhabe zu bieten, ihre ursprüngliche Bestimmung für das Stift St. Paulin zu beweisen, für die auch der Codex Egberti bestimmt war. Das Lesestück: In natalitate Sancti Paulini mit einer grösseren Initiale (fol. 49') lässt schwerlich für Zweifel Raum. Das Fest der Kirchweihe (In dedicatione ecclesiae) ist fol. 55' zwischen dem Michaelsfest und Allerheiligen eingetragen. Ob zu Egberts Zeit die Dedicatio[1]) in St. Paulin zwischen den gegebenen Daten gefeiert wurde, ist mir nicht bekannt.

Demnach hätte Egbert den Reichenauer Mönchen den Auftrag gegeben, die liturgischen Bücher für das Stift St. Paulin zu schreiben. Die Leistungen sind freilich nicht gleichwertig. Aus irgend welchen uns nicht mehr zu erschliessenden Gründen ist das Epistolar unfertig geblieben. Nur ein Paar Bilder, eines ganzseitig, die übrigen streifenförmig, sind ausgeführt, auch sie sind im Werte ungleich, z. T. sehr weit hinter der Schwesterhandschrift zurückbleibend. Es scheint, dass der Maler, dem der Auftrag zuteil wurde, nur die beiden ersten Quaternionen vollenden konnte. Weiterhin hat ein Nachahmer noch zwei Bilder — sicher auf Grund der Vorzeichnungen — in der Art seines Vorgängers fertiggestellt. Der Rest blieb Stiftskizze oder leerer Raum, bis spätere ungeschickte Hände sich weiter daran zu schaffen machten. Bild und Initialornamentik wechseln an derselben Stelle. Der erste Maler muss die beiden ersten Lagen fast vollendet hinterlassen haben, ohne die folgenden schon über die bewussten Stiftvorzeichnungen gefördert zu haben. Nun ist der Initialstil ab fol. 21 dem des Psalteriums Egberti aufs engste verwandt: goldene Initialen mit mennigroter Zeichnung und Spaltung, dazu vorwiegend silberne Ranken auf blauem und grünem Grunde, ganz in der lebhaften, ungezügelten Bewegung wie dort, ohne alle tierischen Formen. Anders anfangs, die Farben freilich dieselben, Gold und Silber auch hier von bezaubernder Leuchtkraft des Gefunkels, aber andere Formen: die Ranken mit Neigung zu stärkerer Blattentwicklung und zu spiralförmig-rundlichem Schwunge, zuweilen auch auffällig schmal und flechtwerkartig verschlungen. Dazu denn ein weit mehr in die Augen springender Unterschied: die ausgedehnte Verwendung von Tieren: ein paar Mal geht der Buchstabe oder die Ranke in einen Löwen-, bezw. Schlangenkopf aus; häufiger sind in oder neben diese Ranken in Metall gehaltene (Gold, meist mit schwarzer Zeichnung) silhouettenhafte Tierfiguren gestellt: Löwen, Hunde, Vögel. Nur einen Schritt weiter auf dieser Bahn bedeutet die Einführung einer Bildinitiale mit Christus und zwei Engeln in dieser Technik auf fol. 18. Die Tiergestalten, namentlich die Hunde auf fol. 16, erinnern sofort an die Ornamentik des Psalteriums Egberti, namentlich die Randleisten der Widmungsbilder, aber genaue Übereinstimmung ist weder in Form noch Verwendung. Es ist sehr eigentümlich, dass sie gerade da auftreten, wo die Initialen sich von der Art der anderen Handschrift entfernen.

---

[1]) Über spätere Daten s. die Notae dedicationum S. Paulini Trev. ed. Sauerland. Mon. Germ. SS. XV,₂. S. 1276 f.

In die Reihe der Egberthandschriften gehört endlich das Bruchstück des Registrum Gregorii in der Trierer Stadtbibliothek. Im Gegensatz zu den vorgenannten war sie eine Handschrift des grossen Formats, wie sie uns namentlich aus der Echternacher Gruppe bewahrt sind. Die naheliegende Frage ist die, ob denn dieses Fragment sich entschieden der einen oder anderen Gruppe anschliesst: dem Psalterium Egberti oder dem Codex Egberti und dem Berliner Epistolar. Die Antwort kann nur verneinend ausfallen: diese dritte Handschrift, die Egberts Namen trägt, muss als Vertreter einer dritten Richtung betrachtet werden!

Die Handschrift gehört den letzten zehn Jahren Egberts an. Die Widmungsverse [1]) nehmen auf den Tod Ottos II. Bezug:

Temporibus quondam tranquilla pace serenis
Caesaris Ottonis Romana sceptra tenentis
Italiae nec non Francorum jura regentis,
Hoc in honore tuo scriptum Petre sancte, volumen
Auro contectum, gemmis pulcherrime comptum,
Egbertus fieri jussit presul Trevirorum, ...

Es ergiebt sich daraus, dass Egbert die Handschrift für den Trierer Dom bestimmt hatte, dass sie zur Zeit Otto's II. begonnen, aber erst nach seinem Tode vollendet und mit einem kostbaren Einbande versehen wurde. Die Entstehungszeit um 983 steht demnach fest; an welcher Stelle sie aber verfertigt wurde, bleibt ungewiss. Für die Angabe Beissel's [2]): in St. Paulin, fehlt eine Begründung.

Das Bild [3]) stellt die bekannte Legende dar (Abb. Taf. 49, 1), dass, während Gregor seinem »notarius« Petrus Diaconus diktiert, letzterer den trennenden Vorhang mit einem Schreibstift durchsticht und so die den Papst inspirierende Taube erblickt.

Die beiden Zierseiten [4]) haben in den anderen Egberthandschriften nicht ihresgleichen. Die erste mit einem schlichten Rahmen von Leisten in gedämpftem Mennigrot und Grün umschliesst ein Purpurfeld von hellem, rötlichem, durch Feuchtigkeit sehr beschädigtem Ton mit den Versen in Goldschrift. Die andere enthält sieben abwechselnd hellpurpurne und grüne Streifen mit goldenen Kapitalen. Eine zusammenfassende Rahmung fehlt ganz. Es fällt auf, wie stark die nicht getilgte Vorzeichnung der Inschrift von der Ausführung abweicht [5]). Es ist dabei an eine technische Eigenheit zu erinnern, die sowohl dem Codex Egberti wie dem Berliner Epistolar und dem Gemälde des vorliegenden Fragments eigen ist: in allen Fällen ist die Abweichung des ausgeführten Gemäldes von der Vorzeichnung eine ganz auffallend grosse und dabei doch der Farbenauftrag so wenig deckend, dass die ursprüngliche Anlage voll und ganz zu erkennen sein

[1]) Neues Archiv für ält. deutsche Gesch.-Kunde II, 1877. S. 439 f. — Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I [6], S. 365. — E. Braun, a. a. O. S. 78. — Keuffer, a. a. O. II. S. 95.

[2]) Stimmen aus Maria-Laach XXVII, S. 272.

[3]) Abb. Braun, a. a. O. Taf. V. Mit Unrecht fasst Braun (S. 5, Anm. 5) die Scene humoristisch auf, vgl. auch ebda S. 34 ff. und 79. — Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg i. E. 1897. S. 206 f.

[4]) Sehr eingehende Beschreibung der Zier- und Bildseiten bei Braun, a. a. O. S. 79 ff.

[5]) Vgl. Braun, a. a. O. S. 81. — Haseloff, Malerschule S. 55.

pflegt. In den meisten Fällen ist bloss eine Verschiebung des Darstellungsgegenstandes im Raume vorgenommen, doch finden sich auch Beispiele verschiedener Komposition.

Es ist das schon ein Umstand, der das Registrum Gregorii dem Codex Egberti und dem Berliner Epistolar näher rückt. Die ganze technische und stilistische Behandlung lässt aber keinem Zweifel darüber Raum, dass der Egbertpsalter gar nicht in Vergleich gezogen werden kann. Alles drängt zu einer Parallele mit dem Codex Egberti, aber die allgemeine Ähnlichkeit kann über die Unterschiede im Einzelnen nicht hinwegtäuschen. Da ist dasselbe System der Bildrahmung, die Goldleiste auf Purpurgrund, derselbe helle farbige Grund, hier in einem verwaschenen blauen Tone. Aber die sonstige Färbung ist entschieden matter und stumpfer als im Codex Egberti. So zart dort Gründe gehalten zu sein pflegen, so intensiv sind die Figuren gefärbt. Es ist erstaunlich, welche Fülle verschiedener Töne in den einzelnen Abschnitten des Codex Egberti zur Anwendung kommen von einfachen kühlen bis zu den wärmsten gebrochenen Farbengebungen. Im Gregorbilde herrschen drei Farben vom matten Grunde abgesehen: das gedämpfte, etwas dem Grau zuneigende Blau der Pänula Gregors und des Rocks seines Notarius, ein ungebrochenes, mit Weiss gehöhtes Blau an der Tunika Gregors, Gelbbraun, mit Weiss gedämpft, an der Dalmatika Gregors, rein und kräftig am Gerät, ein zartes Rosa in verschiedenen Abstufungen bis ins rötliche Violett an Architektur und Vorhang. Daneben treten Grün an Kissen und Vorhang und Rotbraun an Kissen und Decke ganz zurück. Im Ganzen betrachtet schwinden die Töne, besonders der zarte grosse graugrünliche Vorhang, zu einer neutralen lichten Hintergrundsstimmung zusammen, aus der sich nur die beiden blauen Gewandstücke und der kleine Vorhang herausheben. Von einer Abstimmung und Abwägung mannigfaltiger Töne hoher koloristischer Bedeutung wie im Codex Egberti ist keine Rede.

Die technische Behandlung ist sehr malerisch zu nennen, jedenfalls viel malerischer als im Codex Egberti, obwohl eine ziemlich feste Umreissung in Lokalton und bei Blau in Grau üblich ist. Der Künstler folgt weitgehender Übung, wenn er in den blauen Gewändern einen dunklen Ton zur Falten- und Umriss-Angabe heranzieht. In den hellen Tönen ist die Vertreibung der Farben eine recht feine, die rein weissen Lichter kommen nur an der blauen Tunika mit einer gewissen Härte vor. Der Fleischton ist hell mit weisser und rosa Auflichtung, grünlicher Schattierung und einer intensiv hellrotbraunen Zeichnung, wie sie in dieser Reinheit kaum wieder anzutreffen ist. Verwendung reinen Rots und Schwarz' ist abgelehnt, kaum dass Brauen oder Augenstern ein wenig dunkler gehalten sind. Diese Ausschliessung schwarzer Zeichnung mag eine belanglose Eigenheit des Malers erscheinen; sie ist indessen ein Zeichen ungewöhnlicher Schulung und wird in Verbindung mit anderen Eigentümlichkeiten zu einem Kennzeichen einer besonderen Gruppe von Bilderhandschriften.

Wir schicken diese ausführliche Analyse des Trierer Fragments voraus, um auf Grund ihrer die Zugehörigkeit eines weiteren Bildes zu beweisen. Den Versen zum Lobe Ottos II. stand die Darstellung des Kaisers, dem die vier Nationen Germania, Francia, Italia, Alamannia huldigen, gegenüber (Abb. Taf. 49, 2). Die Schicksale des Blattes

sind unbekannt, im Jahre 1855 befand es sich als Leihgabe des Herrn Spitzer im Erzbischöflichen Museum zu Köln[1]), nicht sehr viel später muss es in den Besitz des Herzogs von Aumale gelangt sein, und heute hat dies Juwel ottonischer Malerei in der Galerie des Schlosses zu Chantilly, das eine kleine Sammlung köstlichster Buchmalereien birgt, eine würdige Ruhestätte gefunden[2]).

Den Beweis der Zugehörigkeit des Bildes zum Registrum Gregorii glauben wir mit aller nur wünschenswerter Wahrscheinlichkeit führen zu können. Das Blatt ist beschnitten wie das Gregorbild, die Masse stimmen fast genau: dort 198 × 271 mm, hier 198 × 270 bis 270,5 mm. Spuren von Feuchtigkeit sind hier wie in Trier zu bemerken. Stimmen so alle äusseren Anhaltspunkte, so ist der endgiltige Beweis der Zugehörigkeit durch die völlige stilistische und technische Übereinstimmung gegeben. Dass die Farbenstimmung eine reichere ist als im Gregorbilde erklärt sich durch den anderen Gegenstand. Einen Gegensatz bildet sie nicht. Die technische Übereinstimmung ist um so grösser, dieselbe malerische Behandlung, weit malerischer als im Codex Egberti, die Farben viel feiner vertrieben als in irgend einer anderen ottonischen Schule. Von bezeichnenden Einzelzügen seien nur wenige erwähnt: das Zurücktreten der rein weissen Lichter (nur selten auf Blau), die rosa Höhung und grünliche Schattierung der Gesichter bei feinster brauner Zeichnung, in der nur die Augensterne dunkel gehalten werden, kein Rot — auch am Mund nicht —, endlich die gelegentlich bemerkbare abweichende Vorzeichnung.

Die grosse geschichtliche und kunstgeschichtliche Bedeutung des Blattes gestatte ein näheres Eingehen auf den Gegenstand der Darstellung.

Das Bild umschliesst der einfache Purpurrand mit dem bezeichnenden Goldornament, innen durch eine schwarze Linie begrenzt. Der Grund ist farbig und von unten nach oben in folgenden Tönen gehalten: kräftiges Grün, nach oben ins Graue übergehend, zartes dem Grau zuneigendes Blau, zuoberst helles Lila. Die Idee des Bildes ist die Huldigung der vier Länder an den unter einem Baldachin thronenden Kaiser, doch hat der Künstler den schwierigen perspektivischen Anforderungen der Komposition nicht zu genügen gewusst. In seiner Darstellung thront der Kaiser vor dem Baldachin; die Nationen stehen trotzdem zurück, was sie nicht hindert, dem Kaiser ihre Gaben darzubringen, als ob sie unmittelbar seitlich neben ihm Aufstellung genommen hätten. Auf ähnlichen perspektivischen Unmöglichkeiten beruht übrigens das Gregoriusbild. Der Papst sitzt dort ebenfalls vor, nicht unter dem Gebäude. Trotzdem sind die Vorhänge, welche ihn und die diktierende Taube den neugierigen Blicken des Notarius entziehen sollen, hinter ihm von Säule zu Säule gezogen. Der Notar sitzt wirklich hinter der Säulenreihe, ist aber mit dem Oberkörper wieder davor befindlich gedacht (wie die Nationen!) und durchsticht von vorn den Vorhang, um den nach der Idee dahinter, im Bilde aber davor sitzenden Papst zu sehen!

---

[1]) Mitteilung von R. Stettiner aus dem Katalog von 1855 in der Kölnischen Volkszeitung Nr. 261 den 21. Sept. 1887. — Vgl. Vöge, a. a. O. S. 16. — Die von Vöge und Gruyer erwähnte Photographie im Archiv der Monumenta Germaniae ist eine solche des Blattes in Chantilly.

[2]) F. A. Gruyer, La peinture au château de Chantilly. Les écoles étrangères. Paris. 1896. S. 179 ff. — Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits. I. Paris. 1900. p. 16, hierzu Tafel am Ende des Bandes. Phot. Braun, Clément et Cie in Dornach.

Der Baldachin besteht aus vier Säulen (drei sichtbar), welche auf Rundbogen das pyramidenförmig ansteigende Giebeldach tragen. Auf den Basen der vorderen Säulen ruht irrtümlicher Weise auch der einfach gehaltene, mit einem Kissen bedeckte Thron, von dessen mit einem grossen grünen Tuch verhängten Rücken nur zwei Löwenköpfe vorkommen. Die Fussbank schwebt wieder in unmöglicher Weise vor dem Thron. Eine ganze Reihe von Einzelheiten sind an diesem Aufbau mit dem Gregorbilde völlig übereinstimmend, so die Kapitäle des Baldachins und die Gliederung des Aufbaus darüber, Löwenköpfe und Rundbogenfries am Thron, bezw. an der Fussbank.

Der Kaiser — Otto Imperator Augustus (Reste einer solchen Beischrift auch oben im Grunde) — ist jugendlich bartlos mit braunem Haar dargestellt. Seine Kleidung besteht aus goldenen Schuhen, blauen Strümpfen, einem leichtvioletten bis an die Knöchel herabfallenden Gewande mit reichem Besatz braun ornamentierter Goldstreifen, die sich um den Saum des Gewandes, um die Ärmelöffnung, um den Oberarm, um die Schultern und vor der Brust herabziehen, und endlich aus einem weiten, intensiv mennigroten Mantel, den auf der rechten Schulter eine Schliesse mit blauem Stein hält. Als Insignien der Hoheit dienen ein langer, in einem Knauf endigender Stab in der Rechten, die mit einem Kreuz geschmückte Kugel in der Linken, und die anscheinend viereckig gedachte Krone.

Die vier Nationen, Germania und Francia zur Rechten, Italia und Alamannia zur Linken des Kaisers, sind gleich gekleidet mit dunkelgraublauen Schuhen, blauem langem Gewande, darüber einem bis über die Knie reichenden Obergewande in gelbbrauner, bezw. violetter, rotbrauner, grüner Farbe mit einem Besatzstreifen um die Schultern und vor der Brust in Violett, bezw. Blau, Braun, Gelbbraun; alle haben endlich einen langen weissen Schleier, der bei Francia grün, bei Italia gelbbraun, sonst grau schattiert ist, und darauf eine Krone, die der des Kaisers ähnlich, aber einfacher ist. Sie bringen gelbbraune Kugeln dar, welche wohl das Land darstellen sollen, ähnlich wie der Reichsapfel die Erdkugel darstellt.

Die Idee[1]) des Bildes, das Huldigen der Nationen, begegnet uns in einer Reihe von ottonischen Handschriften, die freilich alle, mittelbar oder unmittelbar, mit dem Registrum Gregorii in Zusammenhang stehen, d. h. einem Kreise innig verwandter Schulen angehören. Die beiden ähnlichsten Darstellungen, in dem Evangelienbuche Ottos III. (?) aus dem Bamberger Dome in München (Cimelie 58)[2]) und in der Bamberger Handschrift der Antiquitates des Josephus (Kgl. Bibliothek Ed. III, 16)[3]), sind freilich in der Komposition sehr wesentlich verschieden (Doppelbild: links nahen die vier Nationen, rechts der Kaiser und ein Gefolge von vier Personen). Überdies ist die Benennung der Völker eine abweichende, einmal Roma, Gallia, Germania, Sclavinia,

---

[1]) Vgl. Vöge, a. a. O. S. 13 ff.

[2]) Beste Abb. bei v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen. München. 1890. Geringere Abb. bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei. Berlin 1890 zu S. 72; danach bei Prutz, Staatengesch. des Abendlandes im Mittelalter I. Berlin. 1885 zu S. 254.

[3]) Mein Urteil beruht auf Phot., die mir Dr. Swarzenski liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte.

das andere Mal Italia, Germania, Gallia, Sclavinia. Aus dem Bilde in Chantilly kehren also nur Italia und Germania wieder, statt Francia und Alamannia aber Gallia und Sclavinia. Vielleicht erklärt die verschiedene Entstehungszeit die verschiedene Benennung. Das Registrum Gregorii muss bald nach 983 entstanden sein; der unglückliche Ausgang der kriegerischen Unternehmungen Ottos II. in Unteritalien und seine unheilvolle Rückwirkung auf die slavischen Stämme sind vielleicht bestimmend gewesen, die Sclavinia nicht unter den huldigenden Völkern aufzuführen. Die jüngeren Handschriften, deren Entstehung erst in die letzten Jahre (?) Ottos III. und in die Zeit Heinrichs II. fällt, hatten keine Veranlassung zu solcher Zurückhaltung,

Das Bild in Cimelie 58 steht in einem der Hauptwerke der von Vöge bearbeiteten Schule; die Bamberger Darstellung weist Vöge mit Entschiedenheit einer anderen Schule zu. Vom rein formellen Standpunkt aus ist sie eine Mischung der in München und Chantilly vorliegenden Kompositionen; es bestätigt sich die von Vöge aufgestellte Vermutung, es sei hier ein älteres Schema für das Bild Heinrichs II. zurechtgemacht worden. Der Thronaufbau mit dem Kaiser darunter ist fast genau nach dem Bilde in Chantilly kopiert, aus der anderen Darstellung sind nur die griechische Form des Kreuzes auf der Weltkugel und der Vogel im (nicht auf dem) Knauf des Stabes herübergeflossen. Trotzdem ist nicht das Bild des Registrum Gregorii die Vorlage gewesen, sondern ein anderes vielleicht künstlerisch viel bedeutenderes Werk. In der Wiedergabe des Thrones und des Baldachins sind nämlich trotz der genauen Übereinstimmung die perspektivischen Unmöglichkeiten fast ganz vermieden. Die Überschneidung der vorderen Baldachinsäulen beschränkt sich fast ganz auf die seitlich vorspringenden Löwenköpfe der Thronlehne. Daraus lässt sich vielleicht folgern, dass das Urvorbild dieser Komposition richtig perspektivisch verstanden war.

Alle übrigen Figuren der Komposition sind nicht aus dem Münchener Bilde entlehnt, aber ihm doch so nahestehend, dass ein ähnliches Vorbild benutzt worden sein muss, wie ja schon die Gesamtanlage darauf hindeutet. Diese zweite Vorlage gehörte unzweifelhaft der Vöge'schen Schule an. Dafür sprechen zahlreiche stilistische Eigenheiten, namentlich die Gewandmotive der huldigenden Frauen, die ganz anders behandelt sind als die Nationen in Chantilly, und nicht weniger ihre Kopftypen. Wenn Vöge die Zugehörigkeit der Bilder zu seiner Schule bestreitet, so liegt die Annahme nahe, sie mit der Schule des Meisters des Registrum Gregorii in Zusammenhang zu bringen. Endlich kann aber auch ein Maler anderen Ortes auf Grund der verschiedenen Vorlagen, die z. B. in Bamberg beide vorhanden gewesen sein können, die Bilder zusammenkopiert haben. Ohne Kenntnis des Originals muss ich auf weiteres Eingehen verzichten. —

Das Bild in Chantilly erweitert unsere Kenntnis von der Eigenart des Meisters des Registrum Gregorii sehr wesentlich. Scharf hebt sie sich von der Art eines Kerald und Heribert ab, und zu Ruodpreht fehlen nahezu alle Beziehungen. Die Vergleichung darf sich auch hier nicht im Kreise der besprochenen Handschriften halten, auch hier tritt unerwartet ein neuer, durch keine äusseren Anhaltspunkte dem Kreise der Trierer Bilderhandschriften zugewiesener Codex als nächster Verwandter auf.

Es ist ein Evangelienbuch, der Bibliothèque Nationale[1]) (Lat. 8851)[2]) gehörig, ein Werk so hervorragender Güte, dass König Karl V. es noch 1379 zu einem Geschenk für die Sainte-Chapelle bestimmen und einen der Evangelisten auf dem Rückdeckel der Handschrift nachbilden lassen konnte. Wenn alle Wahrscheinlichkeit nicht trügt, sind die Bilder von der Hand des Meisters des Registrum Gregorii, dem ein oder mehrere Schüler geholfen haben mögen. Der einzige Anhaltspunkt, der sich für die Datierung in der Handschrift findet, stimmt damit überein. Die Zierseite fol. 16 bietet vier Münzmedaillons mit den Inschriften:

oben: Otto Imperator Aug̅ Romanor̅
links: Heinricus Rex Francorū
rechts: Henricus Rex Francorum
unten: Otto Iunior Imperator Augusts (sic).

Die Handschrift kann demnach nur zwischen Kaiserkrönung Ottos II. (967) und Tod Ottos II. (983) entstanden sein oder zur Regierungszeit Heinrichs II. vor seiner Kaiserkrönung (1002—1014). Wir entscheiden uns für die erste Möglichkeit[3]), da die enge Verwandtschaft mit dem Registrum Gregorii die Ansetzung in die Zeit Egberts erheischt.

Mit dieser Datierung der Handschrift in die Zeit Ottos II. nehmen wir zugleich Stellung zu einer Behauptung Vöge's[4]), die u. E. unhaltbar ist. Vöge, der den Codex früher, ohne ihn eingesehen zu haben, der Echternacher Schule zugewiesen hatte[5]), hat geglaubt, die Handschrift nachträglich für die von ihm behandelte Schule in Anspruch nehmen zu dürfen. Er hat die Verwandtschaft mit dem Registrum Gregorii wohl erkannt und ebensowohl die Übereinstimmung mit dem Typus der Echternacher Evangelienbücher, aber trotzdem geglaubt, in der Handschrift eine Kopie seiner Schule nach einer Echternacher Vorlage sehen zu müssen. Diese Annahme ist an sich äusserst unwahrscheinlich: an eine Kopie Echternacher Evangelistenbilder, Kanonesillustrationen zu glauben wäre nicht undenkbar, aber hier müsste die ganze Handschrift: Bilder, Zierseiten, Initialen, Alles, Alles einschliesslich des Kolorits und der Technik Nachahmung sein. Ja selbst die Goldschrift, welche in mehreren Echternacher Handschriften durchgeführt ist (Codex aureus in Gotha, im Escorial), ist für keine einzige Handschrift der Vöge'schen Gruppe verwendet. Endlich ist selbst das grosse Format eine in Echternach wiederkehrende Besonderheit. Zu dieser Unwahrscheinlichkeit kommt eine andere: eine Echternacher Vorlage, wie sie Vöge annimmt, ist aus so früher Zeit nicht bekannt. Die Echternacher

---

[1]) Litteratur bei Braun, a. a. O. S. 84. Anm. Abbildungen der Bilder der Evangelisten Matthäus und Markus auf Tafel 50. — Veraltete Abb. einiger Einzelheiten, darunter die Kanonesfiguren bei Willemin, Monuments français inédits. Paris 1839. I. pl. 44.

[2]) Alte Nummer: Suppl. lat. 667.

[3]) Dieser Ansicht ist schon Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin. 1839. S. 266 f. — Bemerkt sei, dass auch auf dem Egbertischen Petrusstabe in Limburg Otto II. als »junior« bezeichnet ist.

[4]) Repert. für Kunstwiss. XIX. 1896. S. 130 ff.

[5]) Malerschule. S. 97. Anm. 2.

Handschriften gehören erst dem Ende des 10. und zumeist dem 11. Jahrhundert an. Über diese Schwierigkeit hätte Vöge sich freilich hinweghelfen können, wenn er die Pariser Handschrift erst in die Zeit Heinrichs II. gesetzt hätte[1]). Sein ausschlaggebendes Argument ist die stilistisch-technische Verwandtschaft mit seiner Schule, und diese müssen wir bestreiten, was die Handschrift im Allgemeinen anbetrifft. Irregeführt haben Vöge einige Figuren auf den Kanonestafeln, welche sich von den anderen Bildern in der That abheben und dafür der Vöge'schen Gruppe ganz nahe stehen. Wir lassen dahingestellt, ob diese Figuren unter dem Einfluss der Vöge'schen Schule entstanden oder nur ein späterer Zusatz von einem Maler eben dieser Schule sind. Die letztere Annahme hat sehr viel für sich, besonders ein Umstand spricht dafür: in diesen Kanonestafeln sind nämlich die in Rede stehenden Figuren, Handwerker oder Tiere, erst über einer reichen Pflanzendekoration angebracht, die sicher von der Hand des Arkadenmalers ist. Andererseits sind aber die Beziehungen der Vöge'schen Schule zur Echternacher Gruppe so enge, die Einflüsse so starke und mannigfaltige, namentlich in Evangelistenbildern und Kanonesfiguren, dass es nicht Wunder nehmen dürfte, einen Maler der Vöge'schen Schule an einer Echternacher Handschrift mitarbeitend zu finden, womit wir übrigens keineswegs das Evangelienbuch der Sainte-Chapelle der Echternacher Schule zuschreiben wollen. Sollten nicht solche Einflüsse eben dadurch vermittelt worden sein, dass der Maler in mehr als einem Atelier seine Ausbildung erhielt? Die Sendung eines Klosterinsassen zur wissenschaftlichen Ausbildung in einer fernen Klosterschule ist uns so oft bezeugt, dass wir kein Bedenken tragen, für die künstlerische das Gleiche anzunehmen. Umsoweniger, als einerseits der Zusammenhang der Buchmalerei mit anderer wissenschaftlicher Thätigkeit als ein enger angesehen werden muss und andererseits die Herstellung der Kunsthandschriften vorwiegend in den Händen weniger grosser Werkstätten mit weitreichenden Beziehungen gelegen haben muss.

Auf keinen Fall können also diese Kanonesfiguren die Zugehörigkeit der ganzen Handschrift zur Vöge'schen Schule beweisen. Vöge ist sich der weittragenden Folgen seiner Behauptung selbst bewusst geworden und vor ihnen zurückgeschreckt, wenn er das Registrum Gregorii nicht ebenfalls unbedingt seiner Schule zuzuweisen wagte. Registrum Gregorii und Evangelienbuch der Sainte-Chapelle müssen wir als das Werk desselben Meisters bezeichnen, eines der begabtesten Künstler aus der Zeit der letzten Ottonen, wenn freilich auch Schülerhände an der Sainte-Chapelle-Handschrift mitgewirkt haben mögen[2]). Die Zusammengehörigkeit der beiden Handschriften wird durch einen Vergleich des Markus (Abb. Taf. 50, 2) mit dem Gregorbilde ausser Zweifel gestellt.

Der Evangelist Markus ist fast eine Kopie des Gregor im Gegensinn. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis in einzelne Faltenzüge. Die bezeichnende eckige Brechung der Ärmel hat Vöge bereits hervorgehoben. Im Allgemeinen herrscht in diesen Handschriften

---

[1]) Malerschule, S. 97 erwähnt Vöge die Hs. als saec. X.

[2]) Sehr gering in der Ausführung sind z. B. die Brustbilder der Tugenden fol. 16', auch die Darstellung der Maiestas Domini mit den vier Evangelisten, fol. 1'.

ein ausserordentlich reicher, schwungvoller Stil, doch dringt an mehr als einer Stelle das Formgefühl der Adagruppe mit seinem reichen, hartbrüchigen Gefältel durch; namentlich der Johannes ist ein Beispiel dafür. Da, wo der Künstler sich seinen Evangelistentypus selbst prägt, bei Markus[1]), da tritt auch das eigene Stilgefühl am reinsten hervor.

Dem weichen Formengeschmack entspricht das zarte, etwas matt gehaltene Kolorit, das Töne von grosser Lebendigkeit gern vermeidet. Auch darin kommen Ausnahmen vor, der Johannes ist weit bunter, etwas der lebendigen Farbenscala der Vöge'schen Schule zuneigend, bei Lukas ist der gelbrote, in Goldlichter gebadete Mantel eine deutliche Erinnerung an die Adagruppe, aber im Markusbilde herrscht ganz die Stimmung des Registrum Gregorii: ja in der Gewandung des Markus wiederholen sich einfach die dort verwendeten Töne.

Dem Form- und Farbengefühl des Künstlers mit dem Streben nach einer gewissen Weichheit und Zartheit entspricht das malerische Verfahren, das weit über die Vöge'sche Gruppe und den Codex Egberti in der weichen Durcharbeitung hinausgeht. Was von dem Registrum Gregorii gesagt wurde, gilt im wesentlichen auch hier, nur dass infolge der mannigfachen Einflüsse, unter denen der Künstler steht, auch technische Verschiedenheiten mituntergelaufen sind. Aber es ist bemerkenswert, dass der lebhafte Anschluss an die Adagruppe sich in dieser Hinsicht nicht stärker fühlbar macht. Die feine malerische Vertreibung der Töne steht gerade im Gegensatz dazu. In den Fleischteilen ist die Zeichnung nicht von jener Reinheit und Sätte des Tons wie im Registrum, aber das Braun herrscht doch auch hier, dazu eine ganz ausserordentlich reiche Modellierung namentlich in Weiss und Braun, nicht ohne einen Anflug von Grün in den Schatten und Rosa auf den Wangen. Sehr bezeichnender Weise fehlt es an einer Verwendung schwarzer oder roter Zeichnung, nur die Augensterne, kaum die Brauen sind dunkler. Ganz anders die vorerwähnten Figuren auf den Kanonestafeln, die ganz die trockene flächenhafte Behandlung der Vöge'schen Schule aufweisen —, dort fehlt das Schwarz nicht an Brauen, Augenstern, Nasenspitze und Mundwinkel. Solche technische Einzelzüge sind das untrügliche Zeichen anderer Schulung und beweisen den um so engeren Zusammenhang der übrigen Bilder mit dem Registrum Gregorii.

Von dem Werke eines so hervorragenden Malers kennen wir also bisher nur zwei Werke: Registrum Gregorii und Evangelienbuch der Sainte Chapelle. Eine dritte Handschrift wagen wir nicht unbedingt als eine Arbeit seiner Hände in Anspruch zu nehmen, obwohl sie, wenn er selbst nicht ihr Schöpfer, nur einem direkten Schulgenossen angehören kann. Ein merkwürdiger Zufall hat die Handschrift, ein Sakramentar[2]), bestimmt für die Abtei Lorsch[3]), ebenfalls nach Chantilly verschlagen. Es ist das wiederum eines der

[1]) Auf die Frage der Ableitung dieses Markustypus kommen wir später zurück.

[2]) Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires. Nr. XCIV p. 241 f. — Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits I. p. 38 ff. mit Abbildung der Kreuzigung am Schlusse des Bandes.

[3]) In der Hs. zahlreiche Nachträge saec. XII—XIII mit gemalten Initialen, wie sie ähnlich in einer Handschrift aus Laach in Darmstadt (Nr. 891) vorkommen.

schönsten Werke ottonischer Malerei. Das einzige Bild, die Kreuzigung vor Beginn des Kanon (fol. 4' Abb. Taf. 51, 2), hat die grösste stilistische Verwandtschaft mit den vorbesprochenen Werken. Man vergleiche die Typen, die Gewandmotive, namentlich die eigentümliche Saumfalte am Kleide Mariae, die auffallend kleinen Köpfe, um sich von der Ähnlichkeit zu überzeugen. Geringfügige Abweichungen der Technik und die etwas kräftigere Färbung (mit Weinrot und ziemlich heftigem Grün) sind nicht ausreichend die Annahme derselben Hand in Zweifel zu stellen. Bedeutender sind die Abweichungen in den Zierseiten und Initialen (Abb. Taf. 51, 1). Obwohl manche von ihnen der »Echternacher« Art ganz nahe kommen, entfalten andere wieder durchaus eigenartige Züge. Man hat den Eindruck, eine Handschrift aus der Zeit vor der festen Ausprägung der Schulcharaktere vor sich zu haben, wie sie jedenfalls unter den letzten beiden Ottonen sich vollzog. Dazu stimmt auch, dass diese Initialen sehr oft statt der Ranken Flechtwerk aufweisen. Die sehr reiche Verwendung von Silber ist ebenfalls ein Zeichen frühottonischen Ursprungs. Die Veränderlichkeit des Silbers muss um diese Zeit schon bemerkt worden sein; wenigstens ist der Gebrauch dann Jahrhunderte hindurch auf ein geringes Mass beschränkt worden. Diese Zeichen frühen Ursprungs mögen wohl erklären, dass der »Echternacher« Stil noch nicht ausgebildet vorliegt. Immerhin sind Eigenheiten genug vorhanden, welche die Annäherung an die Echternacher Weise im Gegensatz zu der durch die Vöge'sche Schule und den Egbertpsalter vertretenen Richtung nicht verkennen lassen. Abgesehen vom Rankenstil — die Einzelheiten der Unterschiede werden später zu erörtern sein — ist es die Mehrfarbigkeit der Gründe, die Zusammenstellung von Grün und Violett (selten Weiss, daneben aber auch sehr viel Pergamentgrund), das Zurücktreten der Pfeilspitze, das Ansetzen grosser Blüten an den Ranken und zahlreicher Tierköpfe am Initialstamm u. dgl. m.

Die kunstgeschichtliche Stellung der Handschrift erscheint nach diesen Ausführungen nicht mehr zweifelhaft. Wahrscheinlich ist sie von der Hand des Meisters des Registrum Gregorii, jedenfalls werden wir die Handschrift nicht über die Schwelle des zweiten Jahrtausends hinwegrücken dürfen, und ist es glaubhaft, dass zu gleicher Zeit zwei Meister von so glänzender und so ähnlicher Begabung lebten? Uns will es scheinen, dass wir hier durch alle Tradition und Schulverwandtschaft dieselbe Künstler-Individualität durchfühlen!

Es mag zunächst befremden, dass wir mit dieser Handschrift von Trier weg, nach Lorsch gewiesen werden. Sollten durch die äusserlichen Hinweise auf ein anderes Kloster die engen, auf stilkritischem Wege bewiesenen Zusammenhänge in Frage gestellt werden? Die Entstehung des Codex fällt in die Zeit des Abtes Salemann (972—998), von dem uns das Lorscher Chronicon eine Reihe von Verdiensten um die künstlerische Ausstattung des Klosters meldet[1]): darunter, dass er drei Handschriften habe in Elfenbein und Silber binden lassen. Vielleicht war das Sakramentar einer dieser Codices. Woher er ihn beschaffte, giebt keine Quelle an. Wenn auch viele Gründe gegen die Entstehung in Lorsch sprechen und auf die Trierer Gegend hinweisen, so fehlt es doch nach dem

[1]) Mon. Germ. SS. XXI, 394.

bisher gebotenen Material an der nötigen Gewissheit. Glücklicherweise springt hier eine andere Handschrift ein, welche alle Zweifel zu zerstreuen geeignet ist: Ein weiteres Sakramentar, dem Lorscher aufs engste verwandt, aber in seinem Inhalte unbedingt auf Trier hinweisend. Die Handschrift, von mir leider nicht eingesehen, ruht in Paris (Bibl. Nat. Lat. 10501)[1]). Aus den Gebeten des Messkanons erhellen die Trierer Beziehungen. Es werden da folgende Heilige angerufen:

. . Johannis et Pauli, Cosmae et Damiani, Martini, Maximini, Benedicti, Galli et Columbani (fol. 10').

. . Necnon et sanctis tuis Stephano, Laurentio, Dionisio, Nazario, Cyriaco, sed et venerandis confessoribus tuis Euchario, Valerio, Materno, Martino, Maximino, Paulino atque Benedicto (fol. 13').

Erst im 12. Jahrhundert wurde der Codex zum Gebrauche der Abtei St. Symphorian in Metz zurecht gemacht, und von Metz aus kam er nach Paris.

Die Ähnlichkeit der beiden Sakramentare geht über das durch Schulverwandtschaft wahrscheinlich gemachte Mass weit hinaus. Es sind Schwesterhandschriften im wahrsten Sinne des Wortes. Die Präfatio wird in ihnen durch ein Paar Arkaden-umschlossene Zierseiten eingeleitet, eine äusserst seltene Form, die lebhaft an Fuldaer Arbeiten der Zeit erinnert (Abb. Taf. 51, 1 u. 3). Der Kanon ist verschieden behandelt. Das Trierer Sakramentar bringt auch hier ein Paar Zierseiten: Akanthusblattwerk zwischen Goldleisten als Rahmen umschliesst die Purpurfläche; die Mitten der Rahmenseiten sind je mit einem Viereck belegt, das ein Brustbild aufweist: die Personifikationen der Seligpreisungen. In den Feldern stehen sich die Initiale T des Kanons und der Crucifixus gegenüber. Die äussere Ähnlichkeit ist keine sehr grosse, der Christus ist unbärtig, jugendlich, der Schurz anders geknotet, die Handhaltung verschieden (Abb. Taf. 51, 4).

Trotzdem sind die künstlerischen Beziehungen die denkbar engsten. Es herrscht dieselbe feine, weiche Modellierung, die für die Fleischteile nur des Brauns und des Weiss' bedarf. Schwarze und rote Zeichnung, die sonst so beliebt und verbreitet sind, sind hier streng verpönt. Die stilistische Ähnlichkeit kommt am stärksten in der Modellierung des Christuskörpers zum Vorschein. Die Angabe der Muskulatur ist eine ganz gleiche, besonders auffällig in der Durchgestaltung des Brustkastens und der Schrägziehung des Leibes, wie sie durch die Ausladung des Körpers nach der linken Seite Christi bedingt wird. Die Seligpreisungen weisen keine so engen Beziehungen auf; zu vergleichen sind die Tugenden des Evangelienbuches der Sainte-Chapelle.

Die drei Initialen (V, T, D), deren Vergleichung mir möglich war, nehmen sich im Trierer Sakramentar wie vereinfachte und bescheidene Kopien der Lorscher aus. Sie gehen zweifellos auf die Erfindung einer ganz gleich geschulten Hand zurück. Das Kolorit ist gleichermassen übereinstimmend. Die Initialen sind golden mit goldenen Ranken, der Grund violett, grün, blau. Sehr auffällig ist die beiden Handschriften gemeinsame Einführung von Weiss, das auf die Gesamtfarbenstimmung der Zierseiten ungemein belebend wirkt.

[1]) Delisle, Mém. sur d'anciens sacramentaires Nr. LXXXII. p. 221 ff. Vier photographische Aufnahmen und Beschreibung danke ich der Liebenswürdigkeit Dr. Swarzenski's; durch die ausführlichsten Auskünfte über alle von mir gewünschten Einzelheiten verpflichtete mich P. Leprieur.

Das Trierer Sakramentar kann seinen technischen Qualitäten zufolge nicht etwa als eine Nachahmung des Lorscher aufgefasst werden. Andererseits erscheint es jedoch als die geringere Handschrift, die, wie das Evangelienbuch der Sainte-Chapelle, nicht als eine durchaus eigenhändige Arbeit des Meisters des Registrum Gregorii aufgefasst werden kann. Zur Scheidung der verschiedenen Künstlerindividualitäten in dieser Gruppe reicht das Material nicht aus. Scheint es doch auch, dass eben nur eine ganz hervorragende Persönlichkeit, der Meister des Registrum Gregorii, im Spiele ist, dessen Schüler oder Schulgenossen durchweg weit unbedeutender sind und im Schatten dieses grossen Künstlers stehen. Mehr Eigenart steckt vielleicht in einem Einzelblatt der Universitätsbibliothek in Würzburg (im Codex theol. lat. 4^0 4), die Verkündigung darstellend, das sicherlich aus demselben Kreise hervorgegangen ist, leider die einzige Scene des Neuen Testamentes, die uns ausser der Kreuzigung in dieser Gruppe vorliegt.

Der Überblick über die Verwandten des Registrum Gregorii hat zu keiner Feststellung irgend welcher Verwandtschaft mit dem Egbertpsalter geführt. Im Gegenteil scheint die Art des Meisters des Registrum Gregorii einen völligen Gegensatz zu bedeuten. Wenn es gilt die weitere Einflussphäre dieses Künstlers zu umgrenzen, so kommt die ganze Echternacher Schule des ausgehenden zehnten und des elften Jahrhunderts inbetracht. Die Beziehungen, die wir so vielfach angedeutet haben, sind tausenderlei Art; nur eines sei vorweg gesagt: alle die vorgenannten Werke stehen weit über den Echternacher Arbeiten, den Codex aureus in Gotha einbegriffen. Es drängt sich der Gedanke auf, in diesen Handschriften das Werk einer Trierer Schule der Egbertischen Zeit zu sehen, die in dem benachbarten Echternach eine langlebige Nachfolge gefunden hat. Aber die Kluft ist tief und breit, welche diese feinen Werke der Trierer Renaissance von den derben »provinciellen« Nachbildungen trennt.

Drittes Kapitel.

Der Egbertpsalter und das Evangelistar der Abtei Poussay.

Das Evangelistar aus der Abtei Poussay in Paris, ein Werk Ruodprehts? — Sein Bilderkreis und dessen ikonographische Eigenart: Evangelisten, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Fusswaschung, Kreuzigung, Frauen am Grabe, Himmelfahrt, Ausgiessung des hl. Geistes. — Die ikonographischen Beziehungen zum Codex Egberti und zu der von Vöge bearbeiteten Handschriftengruppe. — Stilistische Verwandtschaft in Initialen und Ornamentik mit derselben Denkmälergruppe.

Im Kreise der Egbert-Handschriften steht der Psalter vereinzelt; nur eine allgemeine Verwandtschaft verknüpft ihn mit den Reichenauer Handschriften, die der Trierer Erzbischof für St. Paulin hatte anfertigen lassen. Der Versuch, von Trier oder der Reichenau aus vorzugehen und die nächsten Verwandten auf diesem Wege feststellen zu wollen, würde verfehlt sein. Das vorige Kapitel hat über die Entstehungsbedingungen derartiger Prachthandschriften, ihre Herstellung für weit entlegene Kirchen, genug Aufklärung gegeben, um die Ansicht zu entkräften, dass nur in einem örtlich enger umgrenzten Gebiete nach den Erzeugnissen derselben Werkstatt gesucht werden dürfe. Wo ein Mäcen, wie Egbert, die Bestellungen zu vergeben hat, ist um so mehr mit der Möglichkeit der Heranziehung eines auswärtigen Ateliers zu rechnen. Mochte der kunstsinnige Erzbischof doch auf seinen Reisen und mehr noch durch seine Beziehungen zum kaiserlichen Hofe Prachthandschriften aller Ateliers kennen gelernt haben, die für die Vergebung eines derartigen Auftrages in Frage kamen.

So darf es uns nicht verwundern, dass der nächste Verwandte des Egbertpsalters durch keine äusseren Umstände mit diesem in Zusammenhang gebracht werden kann. Die Handschrift[1]) ist kunstgeschichtlich noch nie näher untersucht worden. Wir geben zunächst eine Übersicht des Inhaltes:

Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. lat. 10514 (olim Suppl. lat. 1118) 133 Blätter 206 × 283 mm.

[1]) A. Champollion-Figeac, Notice descriptive d'un évangéliaire latin. Manuscrit nouvellement acquis par la Bibliothèque Royale. Revue archéologique II, 1. Paris 1845. S. 89 ff. Vorderdeckel abgeb. Taf. 27.

fol. 3'—4 Widmungsbild. Ein von zwei Engeln geführter greiser Geistlicher überreicht das Buch dem thronenden jugendlichen Christus. (Abb. Taf. 53. 1. 2.)
» 5' Bild des Evangelisten Lukas. (Abb. Taf. 53, 3.)
» 6 » » » Markus » » 53, 4.)
» 7' » » » Johannes » » 54, 1.)
» 8 » » » Matthäus » » 54, 2.)
» 9' Darstellung der Geburt Christi » » 54, 3.)
» 10 Zierseite. Initiale C.
» 12' » Goldschrift: In die natalis Domini. Initium sancti evangelii secundum Johannem.
» 13 » In principio.
» 18' Darstellung der Anbetung der Könige. (Abb. Taf. 54, 4.)
» 19 Zierseite. Initiale C.
» 25 » » P.
» 35' Darstellung der Kreuzigung. (Abb. Taf. 55, 1.)
» 36 Zierseite. Initiale S.
» 46' Darstellung der Fusswaschung. (Abb. Taf. 55, 2.)
» 47 Zierseite. Initiale A.
» 48' » Goldschrift: In Sabbato sancto Paschae. Seq̄. sancti evangelii secundum Matheum.
» 49 » Initiale V.
» 50' Darstellung der Frauen am Grabe. (Abb. Taf. 55, 3.)
» 51 Zierseite. Initiale M.
» 66' Darstellung der Himmelfahrt Christi. (Abb. Taf. 55, 4.)
» 67 Zierseite. Initiale R. (Abb. Taf. 56, 2.)
» 69' Darstellung des Pfingstwunders. (Abb. Taf. 56, 1.)
» 70 Zierseite. Initiale S.
» 80' » Goldschrift: In natale sancti Johannis Baptistae. Seq̄. sancti evangelii secundum Lucam.
» 81 » Initiale E.
» 84' » » V. (Abb. Taf. 56, 3.)
» 94' » Goldschrift: In natale sancti Laurentii martyris etc.
» 95 » Initiale A.
» 96' » In assumptione sanctae Mariae virginis.
» 97 » Initiale In.
» 101' » Goldschrift: In nativitate sanctae Mariae virginis etc.
» 102 » Initiale L.
» 118' » unter drei Zeilen Text. Goldschrift: In festivitate omnium sanctorum etc.
» 119 » Initiale V.

Die Geschichte der Handschrift ist nur teilweise bekannt. Die Stadt Mirecourt schenkte sie 1844 der Nationalbibliothek. Sie stammt aus der nahe gelegenen Abtei

Poussay[1]). Diese — ursprünglich ein Benediktinerinnenkloster — war eine Gründung der Bischöfe von Toul. Wie aus der Bulle[2]), in der Papst Leo IX, vormals Bischof Bruno von Toul, ihre Besitzungen bestätigt, hervorgeht, begann bereits Bischof Berthold (996—1020) den Bau, vollendet wurde er erst unter Bruno, der am 15. Mai 1036[3]) die Reliquien der hl. Menna, welche bis dahin in Fontenet[4]) in der Nähe von Poussay begraben lag, nach Poussay überführte und ihr das Kloster weihte. Die Darstellung der hl. Menna auf den Reliefs des Vorderdeckels der Handschrift lässt an der Bestimmung keinen Zweifel. Vermutlich gehörte die Handschrift zu den Geschenken Bischof Bruno's. Wenigstens befand sie sich unter dem Namen »Evangelienbuch des hl. Leo« im Schatze von Poussay[5]). Derselbe bewahrte bis zur Revolution einen Kelch, auf dem der Name der ersten Äbtissin Berenna zu lesen war, und ein seidenes »amiculum«, deren sich Papst Leo IX. bedient haben soll, sowie den Schleier der hl. Menna und das Original der Bulle Leo's IX.[6]).

Die Handschrift ist u. E. älter; über die ursprüngliche Bestimmung muss das Widmungsbild Aufschluss geben, welches einen von zwei Engeln geleiteten hohen Geistlichen das Buch dem thronenden Christus darreichen lässt. Keine Überlieferung meldet, wer hier dargestellt ist — nach Analogie anderer Handschriften, in denen der hl. Stephan als Vermittler zwischen dem Stifter und Christus erscheint[7]), möchten wir in den Engeln die Patrone der Kirche sehen, für die das Buch bestimmt war. Am ausgedehntesten ist solche Vermittlung im Hornbacher Sakramentar in Solothurn dargestellt, wo das Buch von Hand zu Hand stets vom Niederen zum Höhergestellten wandert, vom Schreiber Eburnant zum Abte Adalbert, vom Abte zum Patrone, dem hl. Pirmin, vom hl. Pirmin zum Apostel Petrus, der es endlich Christus überreicht. Die Bedeutung, die wir so den Engeln beilegen zu müssen glauben, hilft aber keineswegs zur Auffindung des Bestimmungsortes. Die Zweizahl der Engel ist nicht leicht zu erklären, sie scheint eine Michaelskirche auszuschliessen. Der Geistliche selbst ist nicht näher charakterisiert. Das Fehlen des Palliums, das bei Egbert stets angegeben ist, lässt einen Erzbischof ausgeschlossen erscheinen, aber für zwingend können wir diesen Grund nicht ansehen.

---

[1]) Cf. Emile Gaspard, Abbaye et Chapitre de Poussay. Mémoires de la société d'archéologie lorraine. 2e série. XIIIe volume. Nancy 1871. p. 88 ss.

[2]) Abgedr. Gallia Christiana XIII. p. 467.

[3]) Gaspard entscheidet sich auf Grund einer (nicht gleichzeitigen) Inschrift in einer Kapelle zwischen Poussay und Puzieux für das Jahr 1026, die Acta Sanctorum für 1036, cf. A. A. SS. Oct. II. p. 156.

[4]) Cf. Notice sur les reliques de sainte Menne par l'abbé Deblaye. 1861.

[5]) So nach Gaspard, a. a. O. S. 122.

[6]) Dom Calmet, Histoire de Lorraine. Nancy 1745. II. p. 159 f. — Gallia Christiana. XIII, p. 1097. — Acta Sanctorum. Oct. II. S. 150 ff.

[7]) Paris Ms. Lat. 10438. — London Brit. Mus. Egerton 608 und Harl. 2821. Alle drei Hss. sind Erzeugnisse der »Echternacher« Schule. Der Tradition nach, welche eine Hand des 18. Jahrhunderts in den Pariser Codex eintrug, ist der Dargestellte Bischof Adalbero II. von Metz (984—1005), der sie St. Salvator in Metz geschenkt haben soll.

Es bleibt zu erörtern, ob der alte Prachteinband[1]) über die Entstehungsgeschichte Aufschluss giebt. Das Mittelstück des Vorderdeckels ist ein Elfenbeinrelief der Muttergottes mit dem Jesuskinde in Halbfigur unter einer mit dürftigen Blättern bekrönten Arkade. Das Relief erhebt sich durch seinen reichen und zierlichen Faltenstil über die Masse ähnlicher byzantinischer Arbeiten, mit denen seit dem zehnten Jahrhundert das Abendland überschwemmt worden sein muss, und die wir auf zahlreichen Handschriften seit ottonischer Zeit finden. Um dieses Relief stehen acht Goldplatten, vier von ihnen stellen in getriebenem Relief den thronenden Christus, die stehenden Apostel Andreas[2]) und Petrus sowie die anbetende hl. Menna[3]) dar. In die Ecken sind vier ornamentale Goldplatten gestellt, ehemals reich mit Edelsteinen, Perlen, Email und Kegeln aus Goldfäden besetzt. Die Mitte dieser Felder ist stets mit einem Viereck belegt, das auf einer Arkade aus Goldfiligran ruht. Um einen Amethyst, bezw. einen grünen Stein sind auf dieser Erhöhung vier Perlen und vier Emailfelder gestellt, letztere in opakem Weiss und Hellblau und translucidem Hellgrün und Dunkelblau mit sehr einfacher goldener Musterung. An diese Vierecke setzte sich aussen eine reiche Ornamentik aus dunklen Perlen und Blättern aus dunkelrotem Glas an, die fast ganz verloren ist. An den Ecken, nur noch rechts oben erhalten, stand wieder ein Edelstein (?) auf einer Filigranarkade. Einige später in roher Fassung aufgesetzte Steine bezeugen die frühe Beschädigung dieser Platten.

Die Datierung des Einbandes ist nicht leicht. Das Elfenbeinrelief ist eine byzantinische Arbeit wahrscheinlich des zehnten Jahrhunderts, die Emails und die Goldornamentik stehen im Charakter den ottonischen Arbeiten nahe. Gegen ihre Gleichzeitigkeit mit der Handschrift, die wir in die Zeit Egberts setzen, dürfte nichts einzuwenden sein. Dagegen zu sprechen scheinen nur die Goldreliefs. Die hl. Menna dürfte schwerlich vor Gründung des Klosters Poussay ausgeführt sein und damit gelangen wir in das zweite Viertel des XI. Jahrhunderts[4]). Nun brauchen aber diese Reliefs nicht gleichzeitig zu sein; der Goldton ist von dem der ornamentalen Platten ganz verschieden, heller und gelber. Es ist also mit der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit zu rechnen, dass der Einband umgearbeitet wurde, als die Handschrift zum Geschenk für die Abtei Poussay bestimmt wurde.

Von dem Stoff, mit dem ursprünglich der Rücken bezogen war, sind nur geringe Reste erhalten. Dagegen ist auf dem Rückdeckel noch die ursprüngliche Silberplatte. Inmitten einer mit Tieren durchsetzten Blattranke, welche Berührungspunkte mit der Bordürenornamentik des Egbertpsalters und des Codex Egberti aufweist, steht der

---

[1]) Abb. Taf. 52, 1, 2. Vgl. Champollion-Figeac, in der Revue archéologique II, p. 90. — Der Vorderdeckel neuerdings abgebildet bei G. Schlumberger, L'épopée Byzantine à la fin du 10e siècle. Tome II. Paris 1900. pl. IV.

[2]) Eine Kapelle des hl. Andreas in Poussay gehörte zu den Besitzungen des Klosters. Gaspard, a. a. O. S. 94; s. d. Bulle Leo IX. bei Dom Calmet.

[3]) Cf. Arthur Benoit, Iconographie lorraine. — Sainte Menne. — Les chanoinesses de Poussay. Journal de la société d'archéologie Lorraine et du Musée historique Lorrain XXII. Nancy. 1874. S. 87 ff.

[4]) Champollion-Figeac sieht in diesen Reliefs eine byzantinische Arbeit aus der Zeit vor dem Ende des 7. Jahrhunderts! Das Elfenbeinrelief scheint ihm jünger.

bärtige Christus, mit Kreuzstab und Weltkugel, auf Löwe und Drache (nach Ps. 90 V. 13). Diese Christusfigur besitzt eine ausserordentliche Ähnlichkeit mit der entsprechenden Gestalt der von Heinrich II. nach Basel geschenkten goldenen Altartafel (jetzt im Musée Cluny in Paris). Die engen Zusammenhänge treten namentlich in der Drapierung des Mantels mit zwei fliegenden Enden und in der Faltenanordnung am linken Arm zu Tage. Die Zeichnung ist in eigentümlich zuckenden Linien mit einem spitzen Instrument eingeritzt. Die Formensprache ist von grösster Roheit, der Kopf Christi nur eine Karikatur.

Als späterer Zusatz zu dem Einbande sind endlich die reizenden Schliessen mit kämpfenden Drachen zu erwähnen.

Es ergiebt sich also, dass der Bildschmuck der Handschrift gegen die Entstehung für Poussay spricht, der Einband wahrscheinlich erst für diese Schenkung umgearbeitet ist, während der liturgische Inhalt uns ohne jeden festen Anhaltspunkt lässt. Es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, dass schon Bischof Bruno, d. i. Papst Leo IX. die Handschrift nach Poussay schenkte. Es kann aber daraus nicht geschlossen werden, dass sie sich vorher in Toul befand.

Wenn wir je auf Grund stilkritischer Vergleichung zwei Bilderhandschriften derselben Hand zuweisen dürfen, so gewiss den Egbertpsalter und das Perikopenbuch von Poussay. Ist Ruodpreht der Maler der Bilder jenes, so verdankt auch dieses ihm seine Ausschmückung. Die Ähnlichkeit oder Übereinstimmung in der Behandlung ist eine so völlige, dass eine genaue Vergleichung nur Wiederholung des oben Gesagten sein würde. Wir beschränken uns auf das Wichtigste. Die Grundsätze der Ausstattung sind dieselben, nur Vollbilder bezw. ganzseitige Zierseiten. Die Gemälde sind stets mit einem zweiten oder mit einer Zierseite gepaart. Die Randornamente kehren fast alle im Egbertpsalter wieder; es fehlen gänzlich die in Deckfarben ausgeführten; unter den metallenen sind einige wenige neue Abarten.

Die Bilder entziehen sich durch den völlig verschiedenen Gegenstand einer ikonographischen Vergleichung; dafür ist die technisch-stilistische Übereinstimmung um so grösser. In der Malweise sind Unterschiede kaum vorhanden. In den Gesichtern wieder der helle Fleischton mit roter, weisser und namentlich viel grüner Modellierung; die Zeichnung ist dieselbe, so ist der Nasenrücken nur rot-weiss-grün angegeben. Als einziger Unterschied ist vielleicht die Angabe der Lidfalte nur durch einen braunen oder roten Strich hervorzuheben; aber bei einigen der grösseren Figuren finden sich doch auch der braune und der rote Strich. An Händen und Füssen wieder das Schwanken zwischen brauner und schwarzer Zeichnung; am Leib des Crucifixus ist sie braun. Auch hier zwischen Goldleisten das im Purpurgrunde ausgesparte Blattwerk, zu dessen Angabe aber hier ausser Gold auch Silber benutzt ist. Silber, dem Egbertpsalter fremd, ist in dieser Handschrift reichlich und zwar auch zum Rankenwerk der Initialen verwendet. Dieses Silber, das wie das Gold seine ursprüngliche Frische und den vollen wunderbaren Glanz bewahrt hat, giebt den Zierseiten ihre eigenartige Stimmung. Auch den farbenprächtigsten Arbeiten der ottonischen Zeit können sich diese Zierseiten zur Seite stellen. Durchweg herrscht der Purpurgrund, teils dunkleres und rötliches, teils helles, sehr dünn aufgetragenes Karmin; nur fehlt die reiche ornamentale Belebung gänzlich bis auf

ein geometrisches Muster auf fol. 48'. Eine solche Ornamentierung des Grundes erschien dem Maler wohl hinter den biblischen Bildern unthunlich. Sie würde die Deutlichkeit beeinträchtigt haben, folgerichtig mussten bei der strengen Entsprechung auch die Zierseiten einfach behandelt werden. Der Übereinstimmung der Bordürenornamente entspricht die Verwandtschaft der Initialen, die in Form und Farbe ähnlich, aber um das Silber bereichert sind. Indessen fehlen die grossen Akanthusblattbuchstaben ganz. Bei den grossen Zierseitenbuchstaben ist eine grössere Enthaltsamkeit in der Anwendung des Flechtwerks zu bemerken.

Die technische Vergleichung lässt die enge Verwandtschaft der Formensprache beider Handschriften ahnen; im allgemeinen möchte man freilich lieber von Identität sprechen. Die Köpfe mit ihren hochgezogenen Brauen, unter denen ein tiefer Schatten und das unförmig grosse rollende Auge lagert, mit den langen Nasen und dem kleinen, wie zusammengekniffenen Munde sind so wesensgleich, dass es überflüssig scheint auf übereinstimmende Typen hinzuweisen. Man vergleiche nur den Petrus des Psalters mit dem der Fusswaschung oder den hl. Valerius mit dem unbekannten Stifter. Selbst die Nimben mit dem eigentümlichen punktierten Kreisrand stimmen überein.

In der Gewandung herrscht in den Bildern des Perikopenbuches natürlich mehr Abwechslung; die Ähnlichkeit wird dadurch nicht aufgehoben. Der tiefe Bruch der Falten mit den schweren Schatten kehrt wieder, man beachte die langweilige Abfolge gleich gebrochener Faltenzüge bei den Engeln der Himmelfahrt, den Frauen am Grabe, die ähnlichen Brüche des Obergewandes gekrümmter Figuren wie des Petrus der Himmelfahrt und des darbringenden Egbert. Der Bruch der Säume ist im Allgemeinen reicher, ganz in der Art wie bei dem thronenden Petrus des Psalters, aber es fehlt auch nicht an dem missverstandenen Gekräusel herabhängender Säume, so bei dem Christus der Fusswaschung, einer Frau am Grabe, dem Evangelisten Johannes.

Die koloristische Verwandtschaft beider Bildfolgen erhellt aus der Angabe der vorzugsweise beliebten Farben: für die Obergewänder (Mäntel) gern ein dunkles Purpurrotbraun. Der dunkle Ton herrscht unbedingt vor, doch wird z. B. bei den Evangelisten, auch sonst, bewusst abgewechselt mit einem helleren, stark mit Weiss gebrochenen Ton, die lila Farbe gerade der besten Bilder des Egbertpsalters fehlt. Für die Gewänder oft ein bräunliches Gelb mit grünen Schatten und weissen Lichtern oder Blau mit weissen Lichtern. Sehr häufig ist auch das uns aus dem Egbertpsalter wohlbekannte mennigrote Futter. Es sind das alles Farben, die uns bei Ruodpreht immer und immer wieder begegnet sind. Töne, die uns von dorther unbekannt sind, giebt es ganz wenige, Graulila für den Mantel Christi, öfter Dunkelblau für Mäntel, Farben, für deren Anwendung im Egbertpsalter keine Gelegenheit war, ebenso wie dort auch die grellen blauen Flächen, wie hier in der Mandorla Christi und im Kreuze, nicht vorkommen konnten.

Also das Perikopenbuch von Poussay ist von derselben Hand ausgemalt wie der Psalter Egberts. Diese Erkenntnis zwingt zur Beantwortung einer anderen Frage. Waren Maler und Schreiber identisch, so muss die Schrift in beiden Handschriften[1]) genauste Übereinstimmung zeigen — oder sie rührt von anderer Hand her. In unserem Falle ist die

[1]) Abb. Taf. 56, 4.

Frage schwer zu entscheiden; enge Verwandtschaft ist unbestreitbar, aber der Egbertpsalter scheint sorgfältiger, gleichmässiger geschrieben, die Buchstabenformen sind nicht genau übereinstimmend, die eigentümlichen Abkürzungen des Egbertpsalters fehlen dort. Andererseits sind aber wieder die Uncialen der Zier- und Bildseiten der Poussayer Handschrift den Psalmüberschriften sehr ähnlich, solche würde freilich der Maler ausgeführt haben. Eine Identität des Schreibers ist also nicht mit Gewissheit zu behaupten. Immerhin dürfte eine zeitliche Differenz genügen, die abweichende Schrift zu erklären.

Unsere Erkenntnis der engsten Zusammengehörigkeit der beiden Handschriften ist von weittragender Bedeutung. Erst durch das Evangelistar von Poussay werden uns Bilder beigebracht, die zu einer ikonographischen Vergleichung Anhaltspunkte bieten. Seine Evangelistenbilder und neutestamentlichen Scenen sind zur Festlegung der künstlerischen Stellung des Malers viel geeigneter als die Trierer Bischofsreihe.

Evangelistenbilder[1]) sind uns vereinzelt in altchristlichen Handschriften erhalten. In den karolingischen Prachthandschriften, die der Mehrzahl nach Evangelienbücher oder Bibeln sind, finden sie sich fast regelmässig. Feststehende, bis auf Einzelheiten wiederholte Typen haben sich nur an wenigen Stellen ausgebildet, doch lassen sie sich nach allgemeineren Gesichtspunkten gruppieren. Die Verwendung des Symbols pflegt, so allgemein sie ist, wesentlich verschieden zu sein. Ganz ausgelassen wird es eigentlich nur in der sogen. Palastschule — wir folgen hier den von Janitschek gegebenen Schulbenennungen — und auch hier nur ausnahmsweise im sog. Evangelienbuche Karls des Grossen in der Schatzkammer zu Wien. Jedoch bringt die Palastschule wie die Schulen von Reims-Hautvillers[2]) und Corbie das Symbol im Verhältnis zum Evangelisten unnatürlich klein und durch landschaftliches oder bauliches Beiwerk mit ihm in Verbindung gesetzt. In allen diesen Schulen ist stets wenigstens ein Nachklang naturalistischer Darstellungsweise vorhanden, die den Evangelisten wie sein Symbol einer weiträumigen Umgebung einordnet. Schon die turonische Schule bringt eine wesentliche Annäherung an den monumentalen Stil des Mittelalters. Das Symbol wird grösser, dem Evangelisten nahezu gleichwertig, alles Beiwerk hat dagegen schon mehr oder minder dekorativen Charakter. Ganz dekorativ ist die Beziehung des Symbols zum Evangelisten in der frankosächsischen Schule. Das Symbol wird in einen ornamentalen Kreis gesetzt und über dem Evangelisten oder als selbständiges Bild auf der gegenüberliegenden Seite angebracht.

Von allen bisher genannten Schulen hat nur die frankosächsische von Arkaden als Bildrahmung Gebrauch gemacht. Die früheste der grossen karolingischen Schulen, die »Adagruppe«, wie sie kurzweg nach der Trierer Adahandschrift demjenigen ihrer Hauptwerke genannt sei, dessen Publikation für die Erforschung der Buchmalerei dieser Periode bahnbrechend gewesen ist, hat den Arkadenaufbau mit dem Symbol im Bogenfelde zum feststehenden Kompositionsschema gemacht. Die Idee ist zwar älteren

---

[1]) Abb, Tafel 53, 3. 4, 54, 1. 2.

[2]) Über die Reimser Schule vgl. Ad. Goldschmidt, Der Utrecht-Psalter. Repert. f. Kunstwiss. XV. 1892. S. 156 ff.

Ursprunges, da sie sich schon in der Evangelienhandschrift des Corpus Christi College (Nr. 286) in Cambridge findet, aber die Adagruppe allein wendet sie in karolingischer Zeit an und durch sie erklärt sich ihr Vorherrschen in Deutschland in ottonischer Zeit. Daneben erhalten sich freilich noch Traditionen anderer Schulen, wie z. B. die Evangelistenbilder der Palastschule, die schon früh in die Reimser Schule übergingen, in Köln nachleben.

Die allgemeine Anordnung der Evangelistenbilder der Poussayer Handschrift stimmt mit dem Codex Egberti überein: der Evangelist ist gross dargestellt, das Bildfeld fast füllend, ohne alles unnötige Beiwerk, ganz von der Umgebung losgelöst, das Symbol klein, nur in Halbfigur, dort aus der Mitte des oberen Bildrandes, hier aus dem Himmelssegment in der Ecke hervorkommend. Im Einzelnen ist die Ähnlichkeit gering; die Evangelisten des Codex Egberti ähneln sich paarweise sehr stark. Einen Ausdruck feierlicher Ruhe und Grösse hat der Künstler hervorrufen wollen und darum unterdrückt er jede lebhafte Gebärde, jede Unterbrechung des schlichten Umrisses. Im Pariser Codex herrscht eine weit grössere Lebendigkeit in den Evangelisten. Die Inspiration kommt deutlicher zum Ausdruck. Bei aller dieser Verschiedenheit verbindet beide Bildfolgen eine sehr auffällige Eigentümlichkeit: die Greisenhaftigkeit aller vier Evangelisten. Von frühkarolingischen Handschriften abgesehen, in denen alle vier in jugendlichem Idealtypus gegeben werden, ist die Abwechslung im Alter durchaus üblich, alle vier greisenhaft zu malen, ganz ungebräuchlich. Freilich lässt sich auch dieser ungewöhnliche Zug sonst belegen: Im Codex aureus Epternacensis, dem grossen goldgeschriebenen Evangelienbuche im Herzogl. Museum zu Gotha, in dem uns das Hauptwerk der Echternacher Schule erhalten ist, und im Brüsseler Perikopenbuch (Bibliothèque Royale, Ms. 9428), ebenfalls der Echternacher Schule zugehörig, endlich in München, in Cod. lat. 4452 Cimelie 57, einer den Hauptwerken der von Vöge bearbeiteten Schule sehr nahestehenden Handschrift.

Diese Zusammenhänge sind gewiss keine zufälligen und es verlohnt dieser Spur nachzugehen, so sehr auch zunächst die Bildfolge der Cimelie 57 ganz anderer Richtung anzugehören scheint. In Cimelie 57 herrscht das Schema der Adagruppe, der Arkadenaufbau mit dem Symbol im Bogenfelde. Die Komposition ist, vom Markus abgesehen, übereinstimmend mit den Evangelisten des Evangelienbuches der Sainte-Chapelle, von dem oben ausführlich gehandelt wurde[1]). Nur der Markus, der dort als Bischof dargestellt war, ist dieser Eigentümlichkeit wegen von dem Maler abgelehnt worden. Nun sind, wie früher bereits erwähnt wurde, diese Evangelistentypen die in der Echternacher Schule beliebten. Cimelie 57 scheint von dorther beeinflusst. Wir erwähnten bereits, dass sie auch das Riesenformat Echternacher Codices übernommen hat. Die nächstgrösste Handschrift der Vöge'schen Gruppe (Nr. III), das Evangelienbuch des Hillinus in der Kölner Dombibliothek, zeigt in dem einzigen erhaltenen Evangelistenbilde ebenfalls die Redaktion der Echternacher Schule.

Diese Redaktion muss freilich dem feurigen Temperamente, das in den Werken der Vöge'schen Schule überall zum Durchbruch kommt, viel zu ruhig und feierlich gewesen sein. Nicht nur, dass in Cimelie 59 eine Umarbeitung oder richtiger Umsetzung

[1]) Vgl. Vöge, a. a. O. S. 189 und Repertorium für Kunstwiss. XIX, 131.

in das Stürmische und Gewaltsam-Bewegte vorliegt, auch der Markus, der für das abgelehnte Bischofsbild eintritt, ist schon lebhafter als die »Echternacher« Vorlage in irgend einem Falle.

Von dieser Redaktion, wie sie also in Cimelie 57 vorliegt, glauben wir Einflüsse in unseren Bildern zu sehen. Am ähnlichsten — im Gegensinne — ist der Matthäus, dem freilich kein besonders ausdrucksvolles Motiv zugrunde liegt. Markus ist in der Haltung ebenfalls sehr verwandt, unter Weglassung der Rolle, welche in Cimelie 57[1]) von der erhobenen offenen Hand herabhängt. Noch ähnlicher ist vielleicht der Johannes eines Evangelistars in Wolfenbüttel (Aug. fol. 84. 5, Vöge Nr. IV)[2]), der auf dieselbe Figur zurückgeht. Bei Lukas ist die Ähnlichkeit dadurch eine verminderte, dass in die ruhige Vorlage eine viel stärkere Bewegung gebracht ist, indem der Evangelist dem Symbol seinen Kopf zuwendet. Bei Johannes ist der Echternacher Typus ganz verlassen und ein Genremotiv eingeführt, das Anspitzen der Feder, das in der Vöge'schen Gruppe nur in einer sonst recht verschiedenen Bildfolge zu belegen ist, nämlich in einem Evangelienbuche der bereits erwähnten Sammlung des Sir Thomas Brooke bei Huddersfield[3]).

Die Evangelistenbilder des Poussayer Codex sind nicht so ersichtlich von denen der Cimelie 57 abhängig wie diese von der »Echternacher« Redaktion, aber die Zusammenhänge scheinen immerhin eng genug und die folgenden Abschnitte werden beweisen, dass wir hier nicht zufälligen Ähnlichkeiten zu viel Gewicht beilegen, sondern einer richtigen Spur nachgehen.

Zu festeren Anhaltspunkten führt die ikonographische Vergleichung der sieben Bilder aus dem Leben Christi, die sich in die ottonischen, sehr reichen Folgen von Darstellungen aus dem Leben Christi an bestimmter Stelle einordnen lassen.

Die Geburt Christi[4]) ist sehr einfach dargestellt: Maria liegt links unthätig auf einem Polster, ihre Linke an das Gesicht legend, ihr gegenüber sitzt der greise, ebenfalls unbeschäftigte Josef. Im Hintergrund liegt das in ein Tuch eingehüllte Kind in einem Kasten, vor dem Ochs und Esel gelagert sind. Wie bei den Evangelistenbildern ist jeder Versuch der Einordnung der Scene in einen räumlichen Zusammenhang vermieden. Wenn auch die byzantinische Weise, die Geburt in eine weite Berglandschaft zu verlegen, ohne dass in den meisten Fällen die Höhle recht zur Darstellung käme, im Abendlande nur eben da Aufnahme fand, wo die griechische Kunst Vorlagen bot — und auch dann nur in sehr beschränkter Weise —, so ist doch eine Ausstattung mit baulichem Hintergrund sonst gewöhnlich, wie er sich leicht im Relief schnitzen und in den der Auffassung nach so eng verwandten Bildern malen liess. Der Codex Egberti[5]) entbehrt solcher baulichen Bereicherung nicht. Die Komposition ist überhaupt vollständig verschieden; die Tiere schauen dort aus dem Stall, Maria und Josef stehen. Der Typus

[1]) Abb. Tafel 58, 3; Vöge, a. a. O., S. 184.

[2]) Abb. a. a. O., S. 186.

[3]) Die Hs. ist kunstgeschichtlich noch nicht untersucht. Vgl. den angezogenen Katalog der Sammlung S. 196. Dort Abb. des Widmungsbildes der Hs.

[4]) Abb. Tafel 54, 3.

[5]) Kraus, Tafel XII.

mit stehender Maria gehört zu den ikonographischen Seltenheiten[1]. Er findet sich nur noch im Perikopenbuch Heinrich des III. (?) in Bremen, wo eben der Echternacher Maler den Codex Egberti kopiert hat, und zweimal in der von Vöge zusammengestellten Handschriftengruppe (Hss. in Wolfenbüttel Cod. Aug. 84, 5 und München[2]), Lat. 23338). Zwei weitere von Vöge angegebene Beispiele sind zu verwerfen, auf dem Sarkophag in Arles[3]) dürfte die Madonna sitzend gedacht sein und die Elfenbeintafel des Britischen Museums[4]) ist eine Fälschung. Dagegen ist das Lagern der Maria auf dem Polster in ottonischer Zeit häufig. Eine Erfindung der byzantinischen Kunst, ist die auf dem Polster lagernde Maria schon früh von der abendländischen aufgenommen worden. Seit der orientalische Ursprung der sog. Elfenbeinkathedra des Maximianus in Ravenna und der verwandten Skulpturen erkannt ist[5]), muss das Mosaik der ehemaligen Kapelle Johannes VII. (706 geweiht) als das älteste abendländische Beispiel[6]) betrachtet werden. Vielleicht ging aus diesem Polster die Bettstelle hervor, die das Abendland und nur dieses an seine Stelle setzt. Wenigstens scheint es, dass zunächst das Polster auf Füsse gesetzt wird. Ich lege in dieser Hinsicht einer an Missverständnissen reichen dreiteiligen Elfenbeintafel in Bologna[7]) weniger Wert bei als einer Illustration des Utrecht-Psalters zum Canticum Habacuc's[8]). In ottonischer Zeit scheint das Polster in Deutschland vorherrschend, das Bett ist seltener, aber z. B. gerade in Echternacher Handschriften[9]) beliebt.

Wenn die Lagerung Mariae auf dem Polster ein byzantinisches Element ist, so hat doch die ganze Komposition keineswegs Zeichen byzantinischen Einflusses aufzuweisen. Die Anordnung Josefs als Gegenstück zu Maria mit dem Kinde dazwischen ist rein abendländisch, während die byzantinische Kunst Maria und das Kind in die Mitte der Komposition setzt und ringsum die meist zahlreichen weiteren Figuren, Josef einschliesslich, anordnet. Obgleich die abendländische Komposition in ihrer wohl abgewogenen Gestalt bis in die altchristliche Zeit zurückreicht — die fünfteilige Elfenbeintafel des Doms zu Mailand[10]) ist ein treffliches Beispiel , ist sie nie herrschend geworden und in ottonischer Zeit nur in einzelnen Schulen üblich. Die Echternacher Bilderhandschriften, welche wiederum herangezogen seien, verwenden z. B. einen hohen Aufbau, indem das Kind in

[1]) Vöge, a. a. O. S. 211.

[2]) Abb. bei Vöge, a. a. O. S. 208.

[3]) Abb. bei M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi. Stuttgart. 1890. S. 7. Nr. 9 u. ö.

[4]) H. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Aus Sammlungen in England Nr. 32.

[5]) Vgl. Haseloff, Codex Rossanensis. S. 92. — Graeven, a. a. O. Aus Sammlungen in Italien. Text S. 34.

[6]) Schmidt, a. a. O. S. 40 f. — Tikkanen, a. a. O. S. 277.

[7]) Graeven, a. a. O. Aus Samml. in Italien. Nr 6, Text S. 8 f. Abb. auch bei Stuhlfauth, die altchristl. Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. u. Leipzig. 1896. Tafel III, 2; vgl. dazu S. 130.

[8]) Tikkanen, a. a. O. S. 279. Abb. ebda. S. 276.

[9]) So im Evangelistar Heinrich III. in Bremen, im Codex aureus in Gotha, im Speirer Evangelienbuch des Escorial. Einer Echternacher Vorlage folgt das Prümer Lectionar in Haigh Hall (Lat. 7). Abweichender Weise bringen das Polster die drei unter sich engst verwandten, dem Echternacher Kreise zugehörigen Hss.: Paris, Bibl. Nat., Lat. 10438 und Brit. Mus. Egerton 608 und Harleian 2821.

[10]) Schmid, a. a. O. S. 34 f.

einer Art Obergeschoss untergebracht wird, so dass es aus seiner Lage inmitten von Vater und Mutter entfernt ist. Dagegen hält die von Vöge bearbeitete Schule die Grundzüge der Komposition fest, obwohl in den meisten Beispielen Engel und die Verkündigung an die Hirten in den Rahmen des Bildes gezogen sind. Dieselbe Schule hat auch grosse Vorliebe für Anbringung des Polsters und ähnelt darum um so mehr unserem Bilde aus Poussay. Nähere Beziehungen sind aber nicht festzustellen; die Art der Anbringung der Tiere und besonders die Verteilung von Maria links und Josef rechts sind ihr fremd. Letztere — auch im Codex Egberti — ist überhaupt selten.

Zusammenhänge mit der Vöge'schen Gruppe sind also da, aber sie haben nie den Charakter einer völligen Übereinstimmung. Zu den Eigenheiten der vorliegenden Darstellung gehört die Bewegung der linken Hand Mariae. Ersichtlich liegt eine ungeschickte Verwendung des sehr alten Motivs vor, dass die Mutter den Kopf auf die Hand stützt.

Die Anbetung der Könige[1]) ist im Perikopenbuch von Poussay im Wesentlichen nach Art der ottonischen Kunst dargestellt. Die feststehenden Grundzüge der Komposition pflegen folgende zu sein: von links nahen die drei Könige der rechts thronenden Mutter mit dem Kinde; der Stern und baulicher Hintergrund fehlen nicht. Der Gegensatz zur altchristlichen Kunst liegt in verschiedenen Umständen. Zunächst ist die Richtung des Herankommens festgestellt; die Bewegung nach links verschwindet in Buchmalereien fast gänzlich, auf Elfenbeinreliefs wird sie weit häufiger beibehalten[2]), wie sie ja überhaupt nie völlig ausstirbt. Sodann ist die Zahl der Magier auf die unveränderliche Drei festgesetzt und ihr Rang als »Könige« in den meisten Fällen anerkannt. Die Auszeichnung durch die Krone scheint in den ottonischen Handschriften wie dem Codex Egberti zuerst[3]) vorzukommen, allerdings ist sie in dieser Periode bereits nicht mehr selten. Freilich lebt die alte Überlieferung, welche die orientalische Herkunft der Magier durch die Tracht und namentlich die phrygische Mütze kennzeichnen wollte, noch fort. Letztere treffen wir beispielsweise noch im Prümer Antiphonar vom Ende des zehnten Jahrhunderts. Dagegen sind zwei Züge, welche in der Kunst des staufischen Zeitalters ständig zu nennen sind, um diese Zeit noch nicht verbreitet: Es sind das die Altersverteilung der Könige als Jüngling, Mann und Greis und das Knieen des ältesten von ihnen. Erstere beruht zwar auf einer vom Mittelalter dem Beda zugeschriebenen Stelle[4]), aber in der Darstellung ist sie in ottonischer Zeit noch schwankend;

---

[1]) Abb. Taf. 54, 4.

[2]) z. B. Relief im Britischen Museum, Graeven, a. a. O., Engl. Serie, 31; dgl. im South Kensington Museum '73. 116. Westwood, a descriptive catalogue of the fictile ivories in the S. K. M. London 1876. Nr. 356. S. 160.

[3]) Als erstes Beispiel gilt nach de Waal, Real-Encyclopädie II, 348 ein Mosaikfussboden der alten vatikanischen Basilika; diese Angabe wiederholen Detzel, Christl. Ikonographie. Freiburg i. B 1894. S. 206 und Kraus, a. a. O. I, 151 (vgl. dagegen übrigens II, 289). Es handelt sich dabei aber um kein anderes Denkmal als die bekannten Mosaiken des Oratoriums Papst Johannes VII., die de Waal irrtümlich als Mosaikfussboden aufführt. Auf den Grimani'schen Zeichnungen (Garrucci, tav. 279,1. 280,5) haben diese Kronen so phantastische Formen, dass ersichtlich der Zeichner orientalische Kopfbedeckungen missverstanden wiedergegeben hat.

[4]) Male, L'art religieux du XIIIe siècle. Paris. 1898. S. 280.

das Motiv des Niederknieens kommt vereinzelt bereits auf einer Monzeser[1]) Ampulle vor, hat aber zunächst keine Wiederholung gefunden, wenigstens nicht in der ausgesprochenen Form, wie sie später vorliegt[2]). In der Idee schwebt es den Künstlern seit karolingischer Zeit vor, doch beschränkt es sich in der Darstellung auf ein tiefes Eindrücken der Kniee und Sich-Beugen, wobei freilich immer zu bedenken bleibt, dass die starke Bewegung der Beine meist nur die Eile[3]) des Herannahens bezeichnen soll. Ist doch in der archaisch-griechischen Kunst diese Art der Wiedergabe schneller Bewegung so typisch, dass man sie als »Knielauf« bezeichnet. Die Einführung Josefs in die Scene, in altchristlicher Zeit häufig, verschwindet fast ganz[4]). Der byzantinischen Kunst eigentümlich ist die Bereicherung um einen Engel, welcher die Könige leitet[5]). Das Abendland hat diesen Zug fast nie aufgegriffen.

Das Bild im Pariser Codex steht also voll in der ottonischen Tradition. Die immerhin seltene Gestalt des Josef hat es mit dem Codex Egberti gemein, während sonst die beiden Kompositionen recht verschieden sind. Bei Kerald und Heribert mag ein byzantinisches Vorbild im Spiele sein. Die demütig unterwürfige Art der Anbetung der beiden letzten Könige ist, obwohl sie der biblischen Schilderung recht eigentlich entspricht[6]), sehr auffällig und hat etwas Byzantinisches im Charakter. Solch tiefes Sich-Verneigen ist z. B. im Menologium Basilius II. in der Vaticana[7]) zu belegen. Indessen werden byzantinische Widmungsbilder bessere Vergleichsbeispiele geben als gerade Darstellungen der hl. drei Könige. Aus byzantinischer Einwirkung wäre vielleicht auch die höchst seltsame Erscheinung der Halbfiguren der Könige zu erklären. Es ist gerade eines der byzantinischen Kompositionsgesetze, von der Haupthandlung getrennte Gestalten hinter Bergzügen in Halbfigur auftauchen zu lassen[8]). In keiner Scene ist davon vielleicht

[1]) Abb. Garrucci, tav. 433, 9.

[2]) Beispiele aus ottonischer Zeit im Codex Egberti (vgl. u.) und danach im Bremer Evangelistar, ferner auf Elfenbeinkasten im Louvre (Molinier, a. a. O. S. 26 ff.) — Ein frühes italienisches Beispiel in Paris Ms. Lat. 12117. (Durch eine Nummerverwechslung mit nouv. acq. lat. 2196 geht die Hs. bei Vöge u. Braun als Evangelienbuch von Luxeuil.)

[3]) Über die Eile der Könige s. Liell, die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Denkmälern der Katakomben. Freiburg i. B. 1887.

[4]) Er findet sich in den Fuldaer Hss. in Bamberg A. II 52 und Udine, Biblioteca capitolare Cod. 76. V.; Abb. bei Ebner, a. a. O. S. 262; in der Evangelienhandschrift aus S. Arnulf in Metz, Stadtbibl. Nr. 35.

[5]) Zu den ältesten Beispielen gehören der Ambon von Saloniki (Garrucci, tav. 426,1), das Relief der sog. Kathedra des Maximian (Garrucci, tav. 418,1), die Elfenbeintafel, welche zu dem Gegenstück der Tafel von Murano gehört, bei Lord Crawford, Abb. bei D. B. Ajnalov, Ėllinisteskia osnov"i Vizantijskaio iskusstva (Die hellenischen Grundlagen der byzantinischen Kunst). St. Petersburg. 1900. S. 208; zwei Monzeser Ampullen (Garr. tav. 433, 7, 9). Ein vorkarolingisches abendländisches Beispiel auf dem Pemmoaltar in Cividale (Garr. tav. 424, 3) und das Mosaik in S Maria in Cosmedin in Rom aus der Kapelle Johanns VII. in St. Peter stammend (Garrucci, tav. 280, 5; 281, 2). Das Mosaik folgt in dieser Scene wie den übrigen der byzantinischen Ikonographie.

[6]) Matth. II, 11 καὶ πεσόντες προσεκύνησαν — et procidentes adoraverunt

[7]) Abb. bei Beissel, Vatikanische Miniaturen. Freiburg i. B. 1893. Tafel XVI

[8]) Vgl. Haseloff, Malerschule S. 320.

so vielfacher Gebrauch gemacht worden als in den Geburtsbildern, und, da die Vereinigung von Geburt und Anbetung der Magier auf einem Bilde sehr beliebt war, so fehlt es nicht an Beispielen, auf denen die letzteren hinter einem solchen Bergzuge heranschreiten[1]. Desgleichen mögen die Reichenauer Künstler gesehen haben; jedenfalls haben sie aber die byzantinischen Momente ganz verarbeitet, so dass der allgemeine Umriss der Komposition zunächst nichts Befremdendes an sich hat.

Fremde Einwirkungen vermögen also die seltsamen Eigenheiten des Anbetungsbildes im Codex Egberti erklären. Von ihnen abgesehen bleibt eine starke Ähnlichkeit mit dem uns beschäftigenden Bilde bestehen. Zu den übereinstimmenden Zügen will gezählt werden, dass Maria das Kind mit beiden Händen hält. Diese sehr natürliche Bewegung verdient darum hervorgehoben zu werden, weil sie der Vöge'schen Gruppe und vielen anderen Denkmälern fremd, aber der Echternacher Schule wie dem Codex Egberti geläufig ist. Die Vöge'sche Gruppe[2]) lässt Maria die Rechte flach vorstrecken: eine weitverbreite und schon auf altchristlichen Denkmälern[3]) zu belegende Handbewegung, die nichts anderes als ihre passive Teilnahme an der Handlung, die Entgegennahme der Huldigung, bedeuten kann. Eine Ausnahme macht nur die Handschrift XIV, 84 der Barberina (Vöge XVI), in der Maria das Kind mit beiden Händen greift. Wenngleich also das Bewegungsmotiv Mariae in der Vöge'schen Gruppe nur vereinzelt dasteht und die Einführung Josefs ihr ganz fremd ist, so hat sie doch auch wieder einige engere Beziehungen zu dem Poussayer Bilde. Die stark seitliche Stellung Mariae — freilich ohne die starke Vornüberneigung wie in der Handschrift von Poussay und im Codex Egberti — kehrt in der Münchener Cimelie 58[4]) wieder. Und während die Anordnung der Gruppe der Könige im Codex Egberti ganz abweichend ist, kommt sie in der Vöge'schen Gruppe sehr ähnlich vor; namentlich in Cim. 58 ist Haltung und Kleidung des vordersten Königs (mit Ausnahme der Schnürschuhe) sehr ähnlich. Nur fehlt das Motiv der verdeckten Hände, das in jener Gruppe nur selten[5]), aber wieder im Codex Egberti vorkommt. Die Übereinstimmung der Kleidung ist darum beachtenswert, weil der Codex Egberti, wie hie und da die Vöge'sche Gruppe, die lange Tunika bringt. Vöge[6]) schliesst gewiss mit Recht, dass letztere aus der byzantinischen Hoftracht abzuleiten ist und erst nach Wiederaufnahme der letzteren von Seiten der Ottonen aus

[1]) Schmid, a. a. O. Nr. 33 S. 24. Mosaiktafel in der Opera del duomo in Florenz, bessere Abb. publ. von Kraus in der Ztschr. für christl. Kunst IV, 1891. Taf. VIII, und Schmid, Nr. 39ᵇ S. 31. Elfenbeintafel im Museo Barberini. Beide Denkmäler gehören freilich der Spätzeit, frühestens dem 13. Jahrhundert an. Das Relief ist weder im Stil noch in der Ikonographie rein byzantinisch. Die Mosaiktafel ist stark restauriert. Über die Entstehungszeit der tragbaren byzantinischen Mosaiken s. E. Müntz, Bulletin Monumental. 6ᵉ Série, T. II. Paris u. Caen 1886. »Les mosaiques byzantines portatives« p. 225.

[2]) Vöge. a. a. O. S. 213 ff. u. 286.

[3]) Beispiele bei Liell, a. a. O., Fig. 17 (Katakombe des hl. Callistus), Tafel III (Malerei in S. Domitilla), Fig. 48 (Sarkophagplatte in Ravello).

[4]) Abb. Taf. 57, 5.

[5]) Vöge, a. a. O. S. 304.

[6]) a. a. O. S. 319 f.

den Kaiserbildern in die biblische Scene eindrang. Ausser den wenig eigenartigen Kleidern hat aber der Egbertpsalter mit einigen Handschriften der Vöge-Gruppe die seltsame Krone gemeinsam. Handelt es sich dort aber immer um eine zwei- bis dreifache Wiederholung eines glatten Reifens, mit dem freilich auch andere Zierformen wie eine Blume oder ein Giebel, verbunden werden können, so scheint bei dem vordersten König des Egbertpsalters die Krone missverstanden zu sein, indem die beiden obersten Reifen als ein ⊥-förmiger Einsatz gebildet sind. Nach Vöge handelt es sich bei diesen Kronen möglicher Weise um Kombination gegebener Elemente ohne Anhalt in der wirklichen Erscheinung. Sie aus den phantastischen Kopfbedeckungen der hl. drei Könige in byzantinischen oder altchristlichen Bildern abzuleiten liegt kein Grund vor[1]. Sie finden sich auch in anderen Bildern bei Königen[2], allerdings nicht bei Portraits und bei Personifikationen, wie z. B. der Germania[3].

Ergebnis der Vergleichung ist also auch hier, dass das Bild des Pariser Codex auffallende Berührungspunkte mit der Vöge'schen Gruppe zeigt, aber doch auch dem Codex Egberti nahe steht, also gewissermassen eine Mittelstellung inne hat.

Die Fusswaschung[4] ist vielleicht diejenige Scene, in welcher der Codex von Poussay seinen engen Zusammenhang mit dem Codex Egberti und der Vöge'schen Gruppe am lautesten verkündet. Die Darstellung ist seit altchristlicher Zeit bekannt, wenn auch nicht häufig. Eine Gruppierung der Denkmäler ist auf die vom Künstler getroffene Wahl des Moments der biblischen Handlung hin möglich, und zwar bringt sie für die Gestalt Christi einen durchgreifenden Unterschied mit sich, je nachdem das Gespräch mit Petrus vor Beginn der Waschung oder letztere selbst oder, was selten ist, beides zur Anschauung gebracht wird. Für Petrus selbst bedeuten die verschiedenen Momente nur einen geringen Unterschied in der Gebärdensprache, doch ist diese im allgemeinen so bezeichnend und so typisch, dass auf sie hin eine Einteilung der Darstellungen möglich ist. Übrigens liegen die Anfänge der verschiedenen Darstellungsweisen sehr weit zurück. Nur die Diskussion ist auf Sarkophagen[5] zu belegen; das Waschen aber schon im Codex Rossanensis und im Evangelienbuch des Corpus Christi College in Cambridge. Im Verlaufe der Entwickelung erweist sich die Vorliebe für die mehr dramatische Scene des Waschens als die stärkere. Sie wird nicht nur in Byzanz, sondern auch im Abendlande, in England, Frankreich, Deutschland herrschend. Dazu kommt als typische Bewegung Petri die Erhebung einer Hand an den Kopf zur Andeutung der Worte: Herr, (wasche mir) nicht die Füsse allein, sondern auch die Hände und das Haupt (Joh. XIII, 9). Die Übereinstimmung der abendländischen und morgenländischen Darstellungen in diesen Einzelheiten ist auf den steigenden Einfluss der byzantinischen Kunst zurückzuführen.

[1]) Allerdings kommen auf byzantinischen Darstellungen dreiteilig verzierte Mützen vor, vgl. z. B. das Mosaik in Daphni, Monuments de l'art byzantin I. G. Millet, le monastère de Daphni. Paris 1899, Tafel XIII Mütze des ersten Königs; Miniatur in Paris Cod. gr. 510 (Zeit 880 – 885) Abb. Rohault de Fleury, L'Évangile I, pl. XXIV, 2.

[2]) Jüngstes Gericht in Cimelie 57, fol. 202.

[3]) Auf dem Huldigungsbilde der Cimelie 58.

[4]) Abb. Taf. 55, 2.

[5]) Garrucci, tav. 335, 2. 3. 4.

In ottonischer Zeit schwanken die Künstler noch, ob sie das Gespräch oder die Waschung zum Vorwurf der Handlung nehmen sollen; vielleicht kann man von einem Übergang zum letzteren reden. Der Codex Egberti und ihm folgend das Bremer Evangelistar Heinrich III., die älteren Codices der Vöge'schen Gruppe und endlich das Perikopenbuch von Poussay bringen das Gespräch, die dem Echternacher Kreise angehörigen Handschriften in Brüssel (Ms. 9428) und im Escorial (Codex aureus), sowie einer der spätesten Vertreter der Vöge'schen Gruppe im Berliner Kupferstichkabinet die Waschung: alle diese Handschriften sind ein bis zwei Generationen jünger als die erstgenannten. Ähnlich steht es in anderen Schulen, beispielsweise halten Werke der Fuldaer Schule wie die Sakramentare in Bamberg (A II 52) und Udine (Biblioteca capitolare) an der Redescene fest.

Die Übereinstimmung der Pariser Bilder mit den soeben als gegenständlich verwandt bezeichneten geht aber über die Auffassung hinaus; ja es erweist sich fast als ein Ausschnitt aus diesen reicheren Kompositionen. Die Bilder im Codex Egberti, in den Münchener Cimelien 57 und 58[1]) und im Aachener Ottonencodex[2]) sind sich aufs engste verwandt und stehen sich jedenfalls näher als ihnen der Pariser Codex. Bei genauerer Vergleichung ist letzterer aber den Beispielen der Vöge'schen Gruppe ähnlicher als dem Codex Egberti. Zunächst kommt die Vereinfachung durch Weglassung des Sandalenbinders bereits in Aachen vor, sodann ist die Häufung der Apostel hinter Petrus für diese Gruppe bezeichnend. Im Einzelnen sind Stellung und Armhaltung Christi wie die fast sprunghafte Bewegung Petri dort, aber nicht im Codex Egberti wiederkehrend. Es ist das lebhafte Temperament der Schule, das hier durchbricht. Nur Cim. 57 bietet den Vorhang wieder. Merkwürdig, wie selbst die gesuchte Schlichtheit der Kapitäle durch alle diese verwandten Bilder hindurchgeht. Kurzum, der engste Anschluss des Pariser Codex an die von Vöge bearbeitete Schule ist zweifellos.

Die Kreuzigung Christi[3]) ist von der ottonischen Kunst in einer Reihe figurenreicher historischer Kompositionen dargestellt worden. Wir verstehen unter »historischen Kompositionen« solche, in denen Einzelzüge der biblischen Erzählung, aber nicht die liturgische Bedeutung des Vorganges illustriert werden. Die ausführlichsten Bilder dieser Art aus dem 10. Jahrhundert vereinigen in sich ausser dem Crucifixus die beiden Schächer, unter dem Kreuze Maria, Johannes, den mit der Lanze stechenden Longinus und den Stephaton[4]) mit dem Schwamm auf der Stange, sowie die würfelnden Soldaten, dazu die Personifikationen von Sonne und Mond. Die so beschaffene Darstellung stammt schon aus altchristlicher Zeit und ist in der Buchmalerei des Syrers Rabulas vom Jahre 586[5])

[1]) Abb. Taf. 57, 6.

[2]) Beissel, Taf. XXVIII.

[3]) Abb. Taf. 55, 1.

[4]) Über die Namen s. Kraus, Codex Egberti S. 25. Hinzuzuziehen ist namentlich die Miniatur der karolingischen Evangelienhs. in Angers Nr. 20 (14).

[5]) Die von verschiedenen Seiten ausgesprochenen Zweifel an der Altersbestimmung dieses Bildes kann ich nicht teilen; nach allerdings nur kurzer neuerer Einsichtnahme der Handschrift glaube ich nicht, dass das Bild einer wesentlich späteren Periode zugeschrieben werden kann. Vgl. Haseloff, Codex Rossanensis, S. 135. Anm. 12. — Beissel, Altchristl. Kunst. S. 204.

zuerst belegbar. Merkwürdigerweise sind derartige »historische« Bilder durchaus nicht so häufig, wie man erwarten sollte. Im Gegenteil drängt sich das liturgische Moment viel stärker hervor. Entweder werden nicht der biblischen Erzählung entlehnte Figuren aufgenommen wie die Personifikationen der Ecclesia und Synagoge, wie Engel und die Gestalt Adams, oder die Komposition beschränkt sich auf Christus, Maria und Johannes und allenfalls noch Stephaton und Longinus. Zu den Ausnahmen gehört der Codex Egberti und eine Anzahl der ihm verwandten Handschriften der Vöge'schen und der Echternacher Gruppe. Doch schon im 11. Jahrhundert reisst die Tradition ab[1]); derartige reiche Bilder werden mehr denn zwei Jahrhunderte hindurch nur noch ganz vereinzelt gemalt. Wenn sie im 13. Jahrhundert wieder häufiger auftreten, so sind byzantinische Einwirkungen, wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe[2]), die Veranlassung gewesen. Die byzantinische Kunst, in der eine solche Komposition zuerst zu belegen ist, hat sie treuer bewahrt, wie in ihr ja überhaupt der Sinn für »historische« Kompositionen besonders reich entwickelt ist.

Dieser Ausblick auf die Entwickelung des »historischen« Kreuzigungsbildes scheint in keinem Zusammenhange mit dem Pariser Bilde zu stehen, um das es sich hier handelt. Indessen müssen wir es nach dem, was sich aus den vorhergehenden ikonographischen Vergleichungen ergeben hat, gerade mit dem erwähnten Kreise historischer Kreuzigungsbilder aus ottonischer Zeit vergleichen. Freilich ist die Komposition als Ganzes höchst eigenartig und der Tendenz jener Bilder geradezu entgegengesetzt, denn das Pariser Bild giebt im Mittelpunkte einen Crucifixus, der sich unverkennbar an ein kirchliches Gerätstück: ein Processionskreuz oder dgl. anlehnt. Daraufhin deutet nicht nur die Zuspitzung des unteren Kreuzarmes, die den zum Aufstecken bestimmten Kreuzen eigen ist, aber freilich sich auch in »historischen« Bildern findet, wo sie die eingerammte Spitze bedeutet, sondern vor allem die Anbringung der Bildnisse Mariae und Johannis auf den Kreuzarmen. Metallarbeiten, die so gewissermassen die Kreuzigungsdarstellungen auf das Crucifix verlegen, giebt es bereits aus dem ersten Jahrtausend. Solcher Art sind das Vatikanische Reliquienkreuz[3]), das Enkolpion in Monza[4]), ferner mit der Darstellung in Email das Kreuz in Velletri[5]) und das sog. Welfenkreuz im Schatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg[6]). Fehlt es also nicht an Beispielen derartiger Kreuze aus kunstgewerblichem Gebiete, so ist ihre Anbringung in der Miniatur doch durchaus ungewöhnlich und schwer zu erklären. Man sieht sich zu der Annahme gedrängt, dass der Maler nicht wusste, wie er eine figurenreiche Vorlage in sein Bild umkomponieren sollte. Die grosse historische Komposition, von der wir ausgingen, ist in der mittelalterlichen Darstellung notwendiger Weise ein Breitbild. Die Möglichkeit, die vielen Gestalten im Rahmen eines Hochbildes

---

[1]) Vöge, a. a. O. S. 219.

[2]) Thüringisch-Sächsische Malerschule. S. 146

[3]) Abb. bei Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 317.

[4]) Garrucci, tav. 433, 2.

[5]) Abb. W. A. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1891. S. 90. — Darnach Kraus, a. a. O. II, S. 313. — Phot. Moscioni 6886.

[6]) Abb. Neumann, a. a. O S. 65. — Darnach Kraus, a. a. O. II, S. 323.

anzuordnen, war dem ausgehenden Mittelalter vorbehalten, das mit anderen Darstellungsmitteln an die Aufgabe herantrat. So sind die derartigen Bilder der Vöge'schen und der Echternacher Gruppe wie des Codex Egberti durchaus breit angelegt, und wir möchten glauben, dass im vorliegenden Falle im Anschluss an ein derartiges Bild der Künstler in seiner Fläche wohl den Stephaton und Longinus, nicht aber Maria und Johannes anzubringen wusste.

Freilich ist der Anschluss an die betreffenden Bilder der Vöge'schen Gruppe[1]) nicht so eng, dass die Vergleichung einen schlagenden Beweis der Entlehnung bringen könnte. Zunächst ist der Crucifixus sehr wesentlich verschieden. Freilich kommt das Kreuz mit ganz ähnlicher Zuspitzung dort vor und zwar in der Handschrift der Pariser Nationalbibliothek (Lat. 18005, Vöge VIII) ohne den sonst vorhandenen zweiten Querarm, der in anderen Beispielen zugleich mit der Zuspitzung verschwindet. Es findet sich in der Aachener Ottonenhandschrift[2]) und einigen anderen die Umziehung des Kreuzes mit einem schmalen Bande, die freilich fast stets (in Aachen nicht) den Charakter einer perspektivischen Vertiefung hat. Ebenso ist der nur mit dem Schurz bekleidete Christus in der Vöge'schen Gruppe bekannt, aber seltener als der langbekleidete. Die Haltung Christi bietet nichts der Vöge'schen Gruppe Fremdes, nur ist die Neigung des Kopfes und der Arme etwas verstärkt. Die schlaffen Hände erinnern an die frühesten Beispiele der Schule, den Aachener Codex und Cimelie 58; auch der Codex Egberti hat die »welken« Hände. Der bärtige Christus ist der Vöge'schen Gruppe fast ganz fremd. Er tritt erst in einer der jüngsten Handschriften auf, ist aber der eng verwandten »Mindener Schule[3]) nicht unbekannt.

Der Crucifixus des Codex Egberti hat mit der Pariser Malerei kaum einen Berührungspunkt. Trotz der engen Beziehungen zur Vögegruppe fehlen gerade diejenigen Züge, welche sie mit dem Pariser Codex verbinden. Dasselbe gilt denn von den Gestalten des Stephaton und Longinus, die im Codex Egberti und in den Echternacher Handschriften in Gotha, Bremen und im Escorial, wo sie wieder von dem ersteren verschieden sind, keine Ähnlichkeit mit dem Pariser Bilde haben. Solche ist aber entschieden in der Vöge'schen Gruppe vorhanden. Dort sind dieselben Typen gegeben: links Longinus, der auf das Kreuz zuschreitend in beiden erhobenen Händen die Lanze führt, rechts Stephaton, vom Rücken gesehen, zu Christus aufblickend, in der Linken das Gefäss, in der Rechten die Stange haltend. Freilich sind auch Abweichungen da, namentlich in der Tracht, so fehlt in unserem Codex der Mantel des Longinus. Es lässt sich daher nur aussagen, dass die Poussayer Handschrift wie die besagte Gruppe derselben Tradition hinsichtlich der Gestalten des Longinus und Stephaton folgen, im Gegensatz zu Codex Egberti und den Erzeugnissen der Echternacher Werkstätte. An sich sind die betreffenden Typen, von denen besonders die Rückenfigur des Stephaton bezeichnend ist, viel älterer Erfindung.

[1]) Abb. Taf. 58, 4 aus Cim. 57 fol. 107'. Vgl. Vöge, a. a. O. S. 60 ff., 218 f., 265 ff.

[2]) Abb. Beissel, Tafel XXX.

[3]) Vgl. Vöge, Die Mindener Bilderhandschriftengruppe. Repertorium für Kunstwissenschaft. XVI. 1893. S. 198 ff.

Es liegt nahe, sie in altchristliche Zeit zurückverlegen zu wollen oder spätestens in karolingische, der wir noch die Schaffung eines Typus mit einer Rückenfigur zutrauen können. Rückenfiguren des Stephaton, wenn auch nicht die bezeichnete, kommen nun in der That schon früh vor. Die älteste ist vielleicht die der Liverpooler Elfenbeintafel[1]) mit Kreuzigung und Frauen am Grabe, die sich eng an altchristliche Vorlagen anlehnt. Das Motiv ist hier das Aufstecken des Schwammes auf die Stange, ein Motiv, das sich in karolingischer Zeit mehrfach findet, aber später verschwindet, so auf der prächtigen Elfenbeintafel der Kreuzigung und Frauen am Grabe auf der Cimelie 60 in München[2]) und in der Malerei des sog. Evangelienbuches Franz II[3]), eines Hauptstückes der frankosächsischen Malerschule des neunten Jahrhunderts. Beide Darstellungen, die durch zahlreiche Übereinstimmungen eng mit einander verknüpft werden — man möchte an direkte Zusammenhänge glauben, etwa dass dem Maler eine ähnliche Elfenbeintafel vorgelegen habe —, bringen die Rückenfigur für Stephaton. Häufiger ist ein Typus, der Stephaton mit beiden Händen die Stange zu Christus hinaufreichen lässt; die Rückenfigur bleibt eingehalten, die Bewegungen wechseln, der Eimer steht nur zuweilen neben ihm. Diese Gestalt kommt im Utrechtpsalter (zu Ps. 88) und wiederholt auf Elfenbeinreliefs[4]) vor. Endlich ist auch die in unserem Falle vorliegende Rückenfigur mit dem Gefäss in der Linken bereits in karolingischer Zeit zu belegen, nämlich auf dem Antependium von S. Ambrogio in Mailand[5]); in der Folgezeit erfreut sie sich einer grossen Beliebtheit in verschiedenen Ländern[6]). Longinus pflegt in diesen Beispielen die Lanze mit beiden Händen zu führen entsprechend unserem Bilde[7]).

---

[1]) Graeven, a. a. O., Aus Sammlungen in England 1.

[2]) Abb. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. II. Leipz. 1856.

[3]) Abb. bei Bastard, peintures et ornements des mss. pl. 182.

[4]) Im Berliner Museum Nr. 41 (462), nach Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen. (Berlin 1900), in Köln oder Lüttich entstanden in der ersten Hälfte des XI. Jhs. Abb. Bode-Tschudi, Bildwerke der christl. Epoche. Taf. LVIII. In Köln, auf Evangelienbuch in St. Marien in Lyskirchen, rheinisch XI. Jh. Abb. Westwood, a. a. O. pl. XVII; im South Kensington Museum, Abb. Graeven, a. a. O. Aus Samml. in England, 66.

[5]) Abb. bei Zimmermann, a. a. O. Abb. 60, S. 181. — d'Agincourt, Skulptur Tfl. XXVI[a].

[6]) Beispiele: Elfenbeinschnitzerei des Britischen Museums, Graeven, a. a. O. Aus Sammlungen in England 39. – Elfenbeintafel des Kölner Kunstgewerbe-Museums, Westwood, a. a. O. Nr. 354. S. 159. — Holzschnitzerei der Thüre von S. Marien im Kapitol in Köln, Abb. aus'm Weerth, Kunstdenkm. d. christl. Mittelalters in den Rheinlanden. I. Bildnerei. Taf. 40. — Metallrelief auf Buchdeckel im Aachener Münsterschatz, Abb. aus'm Weerth, a. a. O. Taf. 34, 2. — In italienischen Buchmalereien: Vat. Lat. 5729, Bibel von Farfa, nur unvollständige Abb. Bonner Jahrbücher, Heft 44/45 Taf. XII. Rom, Bibl. Casanatense 724 Exultetrolle. Abb. Rohault de Fleury, L'Évangile II, Taf. 88, 3 mit falscher Zeichnung des Stephaton!

Byzantinischer Ursprung des Typus ist nicht ausgeschlossen. Die Figur findet sich zuerst im Gregorcodex Kaiser Basilius I. in Paris (Ms. grec. 510, 880—885). Abb. Rohault de Fleury, a. a. O. Taf. 88, 1, besser bei Ouvaroff, Album Byzantin, Moskau 1890. Taf. XV. Später in München auf Elfenbeindeckel des Cod. lat. 6831. = Cim. 181, Abb. bei B. Riehl, Die bayer. Kleinplastik der frühromanischen Periode. S.-A. aus Forsch. zur Kultur- und Litteratur-Geschichte Bayerns, herausgeg. von R. v. Reinhardsstöttner. 1894. Taf. zu S. 25. — Mehrfach auf byzantinischen Denkmälern zu belegen ist die entsprechende Figur in Vorderansicht, Gefäss in der Linken, Stange

Also die Gestalten des Stephaton und Longinus sind wohl in den Typen mit denen der Vöge'schen Gruppe verwandt, aber die Beziehungen erstrecken sich nicht bis in die Einzelheiten. Dass wir mit der Annahme von Vorbildern aus dieser Schule nicht auskommen, beweist auch die Art der Wiedergabe von Sonne und Mond. Codex Egberti, Handschriften der Echternacher und der Vöge'schen Gruppe lassen die Brustbilder sich verhüllen. Die Idee, ihnen Fackeln in die Hand zu geben, ist häufig dargestellt worden, aber das Motiv der Umkehrung ist äusserst selten[1]).

Der Besuch der Frauen am Grabe[2]) dient der altchristlichen wie der karolingisch-ottonischen Kunst als Darstellung der Auferstehung Christi, während die byzantinische Kunst dafür die Höllenfahrt (mit der Bezeichnung 'Ανάστασις) bringt. Entsprechend der Verschiedenheit der Erzählung in den vier Evangelien ist die Mannigfaltigkeit der Darstellungen eine grosse. Die meisten schliessen sich freilich Matthäus (XXVIII, 1 – 8) oder Markus (XVI, 1—8) an, aber eine reinliche Scheidung der Denkmäler lässt sich daraufhin nicht ausführen[3]). Die beiden wichtigsten Unterschiede der evangelischen Erzählung werden nicht auseinandergehalten: nach Matthäus sind es nur zwei Frauen, der Engel sitzt auf dem abgewälzten Steine vor dem Eingange zur Grabkammer, nach Markus sind es drei Frauen, die in das geöffnete Grab eintreten und dort den Engel erblicken. Die Vermischung der Typen wurde dadurch erleichtert, dass der abgewälzte Stein der Grabkammer mit dem Sarkophagdeckel verwechselt wurde. Die byzantinische Kunst hält sich am strengsten an ein Evangelium, nämlich Matthäus, und bringt nur zwei Frauen, den Engel vor dem Grabe sitzend und in dasselbe hineinweisend. Dieser Typus ist auf den frühesten Denkmälern, den Monzeser Ampullen[4]) noch nicht zu belegen, wenn diese auch schon eine Matthäusillustration anderer Ausgestaltung bringen. Im Abendlande sind Darstellungen mit zwei Frauen selten. Vielleicht der verbreitetste Typus ist der, welcher auf der sog. v. Reider'schen Elfenbeintafel[5]) in München seine klassische Darstellung gefunden hat: der Engel (in Seitenansicht) vor dem Grabe sitzend, auf das drei Frauen zuschreiten. Dieser Typus muss, obwohl er nur ausnahmsweise mit zwei Frauen verbunden wird, als Matthäusillustration angesehen werden. Ist die Reider'sche Tafel wirklich altchristlichen Ursprungs, so reicht die Typenverwirrung bis in jene frühe Zeit zurück, die

der Rechten: Elfenbeinreliefs der Sammlung Stroganoff in Rom, Graeven, Aus Samml. in Italien, 70 und im South Kensington Museum, Graeven, Aus Samml. in Engl. 64, Bilder in Paris, Ms. grec. 74, fol. 59, 59', 161, 206', 207'. Im Abendlande ist diese Figur häufig, die Verteilung von Stange und Gefäss ist schwankend, ein vorkarolingisches Beispiel: Elfenbeinpax des Herzogs Ursus in Cividale, Graeven, A. Samml. i. Ital. 17.

[7]) Mit einer Hand auf dem Antependium in S. Ambrogio. Oftmals ist die Haltung abweichend vom Pariser Bilde und den verwandten aus der Vöge-Gruppe, indem eine Hand den Schaft der Lanze tiefer ergreift. Überdies schwankt die Fussstellung.

[1]) Ein Beispiel im Psalter König Ludwigs in der K. Bibl. zu Berlin, Ms. theol. lat. fo. 58, Abb. v. Schlosser, Eine Fulder Miniaturhs. d. k. k. Hofbibl., Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses XIII, 1892, S. 21. Auf Elfenbeinrelief der Kreuzigung im Museum zu Berlin. Nr. 39 (465 A). Vöge, Beschreib. d. Bildwerke d. christl. Epochen. S. 26 f. Vgl. auch Graeven, Aus Sammlungen in Italien Nr. 25.

[2]) Abb. Taf. 55, 3.

[3]) Vgl. die Ausführungen bei Vöge a. a. O. S. 223 ff.

[4]) Garrucci, tav. 433, 8. 434, 1. 2. 4. 5. 6. 7. 435, 1.

[5]) Abb. Katalog des Bayer. Nat. Mus. V. Taf. VI, 157. — Garrucci, tav. 459, 4.

Tafel kann ihrer vorzüglichen Ausführung nach nicht zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert angesetzt werden —, zu bemerken ist aber, dass eine sicher altchristliche Tafel wie die Diptychonhälfte bei Trivulzi in Mailand[1]) den Typus in reiner Gestalt bringt, und dass andere altchristliche Beispiele der Typenvermengung fehlen. Die Reider'sche Tafel steht überdies ihrer Form nach in altchristlicher Zeit[2]) vereinzelt. Trotzdem —, der klassische Hauch, welcher über ihr liegt, macht es schwer, in ihr ein Werk der karolingischen oder ottonischen Renaissance zu sehen.

Auf Markus muss die Gruppe von Darstellungen bezogen werden, welche den Engel (vorherrschend ist Vorderansicht) auf dem Sarkophage, bezw. im Grabe sitzend zeigt, zu dem drei Frauen kommen[3]). Feststehend ist jedoch, wie gesagt, weder der eine noch der andere Typus. Bei beiden wechselt die Zahl der Frauen und die Stellung des Engels, nur sehr selten ist vor dem späteren Mittelalter nördlich der Alpen Einfluss des mittelbyzantinischen Typus zu belegen. Das reiche Beiwerk der Scene in den frühen Darstellungen, die sich besonders in einer prächtigen Ausstattung des Grabbaues gefallen, fällt der stärker und stärker auftretenden Tendenz der mittelalterlichen Kunst auf Unterdrückung alles entbehrlichen Beiwerks zum Opfer. Indessen ist die kärgliche Ausstattung der Poussayer Handschrift doch im Rahmen der ottonischen Kunst unerhört. Analogien bieten uns der Codex Egberti und die ihn kopierende Bremer Handschrift, sowie zwei Handschriften der Vöge'schen Gruppe (I, Cim. 57 und XII, Hannover, Vereinigte Sammlungen). Aus dem Verhältnis der letzteren zu anderen der Gruppe geht zweifellos hervor, dass unter dem Deckel der Sarkophag weggelassen ist. Es handelt sich also um Markusillustrationen, denen auch die Vorderansicht des Engels entspricht. Wenn die Poussayer Handschrift nur zwei Frauen bringt (nach Matthäus), so kann doch das Tuch auf dem Deckel oder Stein nur erklärt werden, wenn die Scene im Grabe vor sich geht (d. h. nach Markus).

Die erwähnte Ähnlichkeit mit dem Bilde im Codex Egberti geht übrigens nicht über das Allgemeine hinaus. Erheblich stärker ist sie wieder in der Vöge'schen Gruppe, namentlich ist die Anordnung der beiden vorderen Frauen in Cimelie 57[4]) auffällig übereinstimmend, man beachte die Bewegungslinie des Weihrauchbeckens. Freilich ist auch dieser Zug nicht auf die Vöge'sche Gruppe beschränkt, innerhalb deren zahlreiche Verschiedenheiten vorkommen, aber in Verbindung mit der eigentümlichen Beschränkung der Ortsandeutung fällt diese weitere Übereinstimmung schwerer ins Gewicht.

Die Himmelfahrt Christi[5]) ist ein Darstellungsgegenstand, bei dem die Wege byzantinischer und abendländischer Kunst weit auseinandergehen. Erstere ist früh mit ihrem Typus fertig[6]). In der von Engeln getragenen Mandorla thront Christus, darunter

[1]) Garrucci, tav. 449, 2. — Molinier, les ivoires. pl. VI.

[2]) Von den in der Form ähnlichen Tafeln bei Garrucci, tav. 459, ist keine altchristlich.

[3]) Der Typus herrscht in den Echternacher Hss. Es ist zu bemerken, dass er durchaus jünger als der vorhergeschilderte Matthäustypus zu sein scheint.

[4]) Abb. Tafel 58, 5, 6.

[5]) Abb. Taf. 55, 4.

[6]) Schon auf Monzeser Ampullen, Garrucci, tav. 433, 8, 10; 434, 2, 3; 435, 1 vgl. auch die (orientalischen?) Ciboriumssäulen von S. Marco, Garrucci, tav. 491, 1. Dagegen noch ein stehender Christus bei Rabulas (586), Garr. tav. 139, 2, eine Eigentümlichkeit, die später nicht wiederkehrt.

stehen Maria (fast immer in der Mitte, sehr oft als Orantin) und zu Seiten die Apostel. Zuweilen stehen Engel dabei, deren Zahl im Bilde bis zu sechs steigt (dann vier davon an der Mandorla). Im Gegensatz dazu liebt das Abendland im früheren Mittelalter — Beispiele aus vorkarolingischer Zeit sind freilich äusserst selten — eine Komposition, in der Christus seitlich gewendet schräg zum Himmel hinaufeilt, um die Hand Gottes zu greifen, die ihm meist entgegengestreckt wird. Der Typus[1]) tritt auf der sog. v. Reider'schen Elfenbeintafel auf und kann billiger Weise nach ihr benannt werden, obgleich die Scene dort sonst nur andeutungsweise behandelt ist. Es kommen vielerlei Verschiedenheiten vor: Christus steht nicht selten in der Mandorla, die oft von Engeln umschwebt, aber nicht getragen wird. In der unteren Bildhälfte fehlt es an einer Mittelfigur, Maria in der Mitte ist bei diesem wie allen abendländischen Typen eine Ausnahme, wenngleich sie fast stets anwesend ist. Zuweilen nehmen Engel die Mitte ein, so im Codex Egberti.

Neben diesem Typus findet sich namentlich in ottonischer Zeit ein anderer, der gewissermassen eine Nebenform darstellt. Christus schwebt (oder steht auf der Bergspitze) mit ausgebreiteten Armen, meist in voller Vorderansicht, vereinzelt vom Rücken oder von der Seite gesehen. Die Mandorla ist bei diesem Typus Ausnahme, dagegen ist Christus mehrfach in den sich öffnenden Himmelsabschnitt aufgenommen; nur selten erscheint die Hand Gottes; die Engel stehen meist unten, bisweilen fehlen sie ganz. Diese Komposition herrscht im Echternacher Kunstkreise vor[2]).

Ein dritter Typus lässt sich wieder von der Christusfigur ausgehend aufstellen. Hier ist Christus ohne lebhafte Bewegung auf Wolken oder in der Mandorla stehend dargestellt, feierlich und würdevoll repräsentierend. Engel pflegen sehr reichlich mit dieser Komposition verbunden zu werden: zwei am Boden stehend, zwei im Himmel erscheinend oder — in Ausnahmefällen — die Mandorla tragend. Der Typus[3]) hat die grösste Ähnlichkeit mit dem byzantinischen, mit dem er vielleicht gemeinsamen Ursprungs ist. Auch die älteste byzantinische Kunst kennt den in der Mandorla stehenden Christus[4]);

[1]) Beispiele Vöge, S. 268 Anm. 1, untermischt mit solchen des von uns geschiedenen und an nächster Stelle besprochenen Typus. Reine Beispiele aus karolingischer Zeit im Drogo-Sakramentar (Paris, Ms. lat. 9428, Abb. bei Bastard pl. 137; in der Bibel von S. Paolo fuori (Abb. d'Agincourt, Malerei Tf. XLII, Phot. Moscioni 8008), im Utrecht-Psalter zum Canticum Habacucs und zum Symbolum Apostolorum (Abb. Springer, die Psalterillustration im frühen Mittelalter, Taf. X. Vgl. auch die vollständige Reproduktion der Hs., Latin Psalter in the University Library at Utrecht. London 1873.)

[2]) Codex aureus im Museum zu Gotha, Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 9428; Escorial, Codex aureus aus Speyer; Paris, Ms. lat. 10438; London, Harl. 2821; Egerton 608; Paris, Ms. lat. 9448 (aus Prüm); Haigh Hall, Bibl. Lindesiana, lat. 7 (aus Prüm); Lucca, Bibl. Governativa, Ms. 1275 (Fulda?); Paris, Bibl. des Arsenals, Ms. 592. Elfenbeinreliefs im Musée Cluny (Phot. Mieusement-Robert 726) und in Liverpool (Graeven, Aus Samml. in England, 2).

[3]) Beispiele: Vöge, S. 230ff. S. 270, Anm. 1. Wir behandeln die der Vöge'schen Gruppe eigene Abwandlung des Typus nicht getrennt. Das Bild in Paris, Lat. 10438 müssen wir zu dem vorgenannten Typus rechnen. Weitere Beispiele, Oxford, Bodl. Library, Liturg. Misc. 319; London, Harl. 2908; Berlin. Kupferstichkab. 3 (Vöge XVIII); Berlin, Kgl. Bibl., theol. lat. fol. 34, theol. lat. fol. 2. u. a.

[4]) In der Handschrift des Rabulas. Vöge citiert irrtümlich nach schlechter Abbildung als weiteres Beispiel die Darstellung auf der Erzthüre von S. Paolo fuori le mura, gute Abb. Nicc. Maria Nicolai, della basilica di S. Paolo. Rom 1815, Taf. XIV.

später verschwindet er freilich völlig. Die sonstigen unterscheidenden Merkmale, die Engel als Träger der Mandorla und Maria als Mittelfigur der unteren Bildhälfte (namentlich in Orantenstellung), kommen vereinzelt, anscheinend unter byzantinischem Einflusse vor.

Zuletzt sei kurz eines ferneren, aber in dieser Periode noch äusserst seltenen Typus gedacht, der das Verschwinden Christi in den Himmelswolken als Ausgangspunkt der Darstellung nimmt. Dieser Typus[1]) war berufen in der englisch-französischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunders herrschend zu werden. In Deutschland dringt er bis zum 13. Jahrhundert nur vereinzelt ein.

Das Bild des Poussayer Codex gehört unzweifelhaft dem an vorletzter Stelle behandelten Typus mit dem feierlich-repräsentierenden Christus an. Derselbe ist in ottonischer Zeit, wie gesagt, der Vöge'schen Gruppe und einigen verwandten Schulen eigen. Der Codex Egberti bringt ihn nicht, wohl aber dessen nächster Verwandter, die Berliner Handschrift theol. lat. fol. 34. Die für die Vöge'sche Gruppe bezeichnende Abwandlung: Christus (ohne Mandorla) auf Wolken stehend, daneben zwei Engel, in Halbfigur im Grunde auftauchend, liegt im Pariser Codex nicht vor. Übrigens ist ja bereits innerhalb der Gruppe der Einfluss einer anderen Ausgestaltung desselben Grundtypus, mit Mandorla, fühlbar; gerade einige Vöge unbekannte oder nicht mehr von ihm benutzte Denkmäler mehren die Liste der Mischbeispiele, so die Hss. XVI und XVII, sowie Bodleiana Liturg. Misc. 319 und das Evangelienbuch des hl. Ansfried in Utrecht[2]). Der Christus des Pariser Bildes weist viele Berührungspunkte auf. Die Stellung der Füsse, die Gewandung mit dem nach links flatterndem Zipfel sind gerade in frühen Arbeiten der Vöge'schen Schule so typisch; die Beschäftigung der Hände — die Rechte bekommt den Kreuzstab, als dessen Rest wir das Kreuz in unserem Falle erklären müssen, die Linke das Buch — ist in späten Beispielen so zu belegen. So genau wie die Christusgestalt sind die Figuren der unteren Bildhälfte nicht zu verfolgen, die Bewegung der Engel ist gewissermassen eine umgekehrte als in Vöge's Gruppe, indem sie von Christus aus gerechnet den Arm nach aussen erheben. Immerhin ist die allgemeine Verwandtschaft eine sehr grosse und jedenfalls viel stärkere als mit der angezogenen Darstellung des Berliner Verwandten des Codex Egberti, der mit letzterem eine gewisse Weiträumigkeit der Komposition gemein hat und sich schon dadurch, von sonstigen Unterschieden abgesehen, von dem Pariser Bilde abhebt.

Die Ausgiessung des hl. Geistes[3]) ist ein undankbares Thema der christlichen Kunst. Namentlich das Mittelalter hat sich nur schwer mit dem spröden Gegenstande abfinden können. Zwölf Apostel in einem Bilde zu zeigen, die alle fast gleich wichtig für die Darstellung sind und doch durch keine lebhafte Thätigkeit mit einander in Verbindung gebracht werden, war zu schwer für eine Kunstepoche, die immer wieder zu dem Mittel der Aufreihung der Figuren greifen musste. Die byzantinische Kunst

[1]) Im Bernwards-Evangelienbuch, Beissel Taf. XXIV; merkwürdiger Weise in einer Handschrift der Vöge'schen Gruppe (XVI) bei sonst nicht ungewöhnlicher Komposition, Barberina XIV, 84.

[2]) Beissel, Evangelienbuch des hl. Bernward S. 29.

[3]) Abb. Taf. 56, 1.

wusste sich am ehesten zu helfen. Sie erfand den — zuerst im neunten Jahrhundert zu belegenden — Typus[1]), der die Apostel im Halbkreise anordnet. Im Vordergrund war Platz genug, die anwesenden Volksmassen zu gruppieren, in den Innenraum des Halbkreises stellen wenigstens spätere Beispiele gern den »Kosmos« oder den Propheten Joel[2]).

Im Abendlande beginnen die Darstellungen spät. Die karolingische Kunst hat ausser dem Bilde des Drogosakramentars eine geistvolle Komposition aufzuweisen in der Bibel von St. Paul vor den Mauern[3]). Hier ist Maria in die Scene aufgenommen, ein Zug, der in frühbyzantinischen Denkmälern schon vorkommt. Der mittelbyzantinischen Kunst ist er so fremd, wie der ottonischen[4]), in der er nur ganz vereinzelt vorkommt. Erst vom 12. Jahrhundert ab tritt sie häufig in die Darstellung ein.

Die ottonischen Beispiele sind meist sehr einfach gehalten. Die Aufreihung der Apostel kehrt immer wieder, vom Himmel kommt sehr oft die Taube des hl. Geistes, von der Strahlen ausgehen. Einige Versuche, eine kreisförmige Komposition[5]) zu geben, mussten erfolglos bleiben, da das Problem ohne perspektivische Kenntnisse nicht zu lösen war. Darstellungen dieser Art schliesst sich der Berliner Verwandte des Codex Egberti an (Ms. theol. lat. fol. 34); der Codex Egberti selbst und mit ihm das Bremer Perikopenbuch bringen ebenfalls eine kreisförmige Anordnung, in der aber die vordere Kreishälfte vom Volk gebildet wird. Die Brüsseler Handschrift des Echternacher Kreises (Ms. 9428) folgt diesen Vorbildern mit Unterdrückung des vorderen Halbkreises.

In der Vöge'schen Gruppe, in der wir mit Recht Ähnlichkeiten mit der Poussayer Handschrift zu finden hoffen dürfen, herrscht denn auch die Reihung durchaus; doch scheint den Künstlern das Gefühl für die langweilige Einförmigkeit dieser Komposition nicht abgegangen zu sein. Dafür legen Versuche der Belebung Zeugnis ab, in denen Stücke der Reihenkomposition in zwei Reihen oder den Feldern eines Vierpasses untergebracht sind. Die Anordnung wie in der Poussayer Handschrift findet sich nicht; im späteren Mittelalter aber ist die Einteilung in zwei gleichförmige Streifen zu sechs Aposteln öfters gemacht worden. Auch die etwa zu vergleichenden Einzelheiten bieten keinen Beweis eines engeren Anschlusses an die Vöge'sche Gruppe. In der Art der Andeutung der himmlischen Inspiration fehlt jede Ähnlichkeit. An Stelle der so bezeichnenden Strahlen jener Gruppe finden sich Wellenlinien, die in zwei Echternacher Handschriften, den vorgenannten Perikopenbüchern von Bremen und Brüssel, ähnlich wiederkehren. —

Die Ergebnisse ikonographischer Vergleichungen werden für den, der nicht die volle Übersicht des Materials hat, allezeit schwer zu erkennen sein. Die vielverschlungenen Pfade der Überlieferung sind an sich schwer zu verfolgen. Schwieriger aber ist die

---

[1]) Paris, Ms. grec. 510. Abb. Ouvaroff, a. a. O. Taf. 18.

[2]) G. Schäfer, D. Handbuch d. Malerei vom Berge Athos. Trier. 1885. S. 212 f.

[3]) Abb. d'Agincourt, Malerei, Taf. XLII. — Phot. Moscioni 8008.

[4]) Ausnahme: Paris, Ms. lat. 9448 (aus Prüm).

[5]) Über derartige Kompositionen, s. Haseloff, Malerschule, S. 138 ff., 357 ff. Irrtümlicher Weise habe ich dort die verwandte Komposition des Rabulas, die Wahl des Apostels Matthias darstellend als Pfingstbild erklärt.

Bemessung des Grades der Verwandtschaft zweier Bilderfolgen. Nicht die schlagende Ähnlichkeit zweier Darstellungen ist hier ohne weiteres bestimmend, sondern das Verhältnis zur gesamten Tradition. Gerade negative Eigenschaften, das ablehnende Verhalten gegen bestimmte, sonst beliebte Kompositionselemente sind zuweilen beweiskräftiger als direkte aus gemeinsamer Ableitung zu erklärende Übereinstimmungen.

Der Bilderkreis des Evangelistars von Poussay nimmt eine unzweideutig klare ikonographische Stellung ein. Er gehört in die Entwickelungsreihe, in welcher die grössten und bedeutendsten Schulen der ottonischen Zeit stehen: ich nenne den Codex Egberti und seinen Verwandten in Berlin, die Vöge'sche Gruppe mit ihren Ausläufern, die Echternacher Prachtbücher. Ersichtlich fussen alle diese Schulen auf derselben Grundlage, die jenseits der karolingischen Renaissance liegt. Die Betrachtung des Codex Egberti hat uns darauf geführt, die Quelle in der altchristlich-abendländischen Kunst zu suchen. In demselben Sinne äussert sich Vöge[1]) in betreff der von ihm bearbeiteten Schule. Einer direkten Verfolgung der ikonographischen Entwicklung stehen, wie bereits angedeutet, nahezu unüberwindliche Hindernisse entgegen, und nur durch die Auffindung neuer Materialien und die gleichmässige Durchforschung der verschiedenen Zweige altchristlicher und frühmittelalterlicher Kunstübung sind Ergebnisse zu erhoffen. Das Fehlen einer Bilderhandschrift mit neutestamentlichen Scenen aus der Richtung des Vatikanischen Vergils und der Quedlinburger Italafragmente in Berlin bildet eine unausfüllbare Lücke. Der reiche Bilderkreis der karolingischen Kunst ist uns kaum besser bekannt, da die Handschriften sich gegen neutestamentliche Scenen fast durchaus ablehnend verhalten. Der Utrechtpsalter allein kann diese Lücke nicht ausfüllen, aber seine Bilder werfen ein grelles Schlaglicht auf den Umfang des uns Verlorenen. Die Schriftquellen bestätigen uns den Verlust eines ausgedehnten Bilderkreises; ich erinnere nur an die Verse des Walahfried Strabo »de Evangelio ad picturam«.

Das nahe stilistische Verwandtschafts-Verhältnis des Codex Egberti zu den mehrfach angezogenen altchristlichen Handschriften lässt die Vermutung aufkommen, dass diese ottonische Renaissance auf Quellen zurückgriff, die nicht erst das Medium der karolingischen Kunst durchlaufen hatten. Ob indessen auch in ikonographischem Sinne eine solche Anlehnung an die altchristliche Kunst anzunehmen ist, lässt sich bezweifeln. Vereinzelte Beispiele, wie das Kopieren altchristlicher Scenen auf der bekannten Elfenbeintafel in der Bodleiana, die Stuhlfauth[2]) mit Unrecht deswegen hat für eine Fälschung erklären wollen, die aber ihren Platz unter den deutschen Schnitzereien des 9. oder 10. Jahrhunderts beanspruchen darf, — ein solch vereinzeltes Beispiel spricht eher dagegen. Im Gegenteil wird eine starke Umfärbung des Bilderkreises in mittelalterlicher Art anzunehmen sein. Wichtiger noch ist die Frage, ob dieser altchristliche Bilderkreis nicht in karolingischer Umbildung vorliegt. Die wenigen Buchmalereien reichen zur Beantwortung dieser Frage bei weitem nicht aus. Die plastischen Arbeiten müssen hier in hohem

---

[1]) A. a. O. S. 261 ff., bes. 270.

[2]) Abb. Westwood, A descriptive catalogue of the fict le ivories, London. 1876. Taf. VI zu Nr. 126. — Vgl. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik S. 191 ff. — Graeven, Aus Samml. in Ital. Nr. 25. S. 20.

Masse zur Ergänzung herangezogen werden, namentlich die Elfenbeinreliefs. Es ist nun zu bemerken, dass z. B. die Gold-Reliefs des Antependiums von S. Ambrogio in Mailand aus der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts manche auffällige Berührungspunkte mit ottonischer Kunst haben. Solche Beobachtungen berechtigen zu der Annahme, dass in der Karolingerzeit die ottonische Ikonographie bereits zum grossen Teile vorgebildet war.

Die Frage ist an dieser Stelle insofern von Wichtigkeit, als sich das Urteil über den Grad der ikonographischen Verwandtschaft der ottonischen Schulen unter sich verändern muss, je nachdem man annimmt, dass ihr Bilderkreis in karolingischer Zeit vorgebildet war oder nicht. Aber auch ganz abgesehen von der Quellenverwandtschaft fliesst der Bilderkreis dieser ottonischen Schulen verschiedentlich in einander über. Dass der im Evangelienbuche der Sainte-Chapelle zuerst zu belegende Typus der Evangelistenbilder von der Vöge'schen Schule gelegentlich aufgegriffen ist, berührten wir schon. Das Hauptwerk derselben Gruppe hingegen, die Münchener Cimelie 58, ist in den Bildern des Johannesevangeliums ersichtlich von der Richtung des Codex Egberti beherrscht. In einzelnen Fällen, aber nur selten, können wir noch unter den erhaltenen Denkmälern die Träger der Einflüsse nachweisen. Das in Echternach entstandene Bremer Perikopenbuch Heinrich III. (?) beruht gewiss teilweise unmittelbar auf dem Codex Egberti.

Diese Vorbemerkungen stellen die Schwierigkeiten in grelles Licht, mit denen im vorliegenden Falle zu rechnen ist. Als Ergebnis der verschiedenen Einzeluntersuchungen lässt sich hinstellen, dass das Evangelistar von Poussay unzweifelhaft in den Kreis der vorgenannten Schulen gehört, und dass es unter ihnen wieder der Vöge'schen Gruppe am nächsten steht. Die Echternacher Handschriften scheiden völlig aus. In keinem einzigen Falle boten sie eine nähere kompositionelle Verwandtschaft als die anderen. Die Unterscheidung ist zwischen Codex Egberti und Vöge'scher Gruppe zu fällen. Für Ersteres sind nur wenige Punkte geltend zu machen: Die Ähnlichkeit der Evangelistenbilder geht nicht über die allgemeinste Anordnung hinaus und ihre Greisenhaftigkeit liess sich anderwärts belegen. Schwerer ins Gewicht fallen die ungewöhnliche Verteilung von Maria und Josef bei der Geburt; die Einführung Josefs und die Ähnlichkeit der Gruppe der Maria mit dem Kinde bei der Anbetung der Könige. Damit sind wir indessen schon am Ende der gewichtigen Momente. Dagegen haben wir bei der Vöge'schen Gruppe Kompositionsverwandtschaft in allen Scenen gefunden, nur die Kreuzigung war in der Ausgestaltung der Hauptgruppe abweichend, aber die Idee, dort ein Prozessionskreuz zu malen, war eben ein der ottonischen Malerei durchaus neuer und fremder Gedanke.

Freilich ist die Vöge'sche Gruppe auch eine Sammlung verschiedener engst verwandter, aber unterschiedlicher Richtungen. Es sei darum versucht, den Handschriftenkreis fester zu umgrenzen, an den die Pariser Bildfolge sich anschliesst. In den Evangelistenbildern waren es diejenigen Werke der Vöge'schen Gruppe, die unter Echternacher Einfluss standen, d. h. — wir folgen hier den von Vöge gegebenen Benennungen[1]) — die

[1]) Es ist M — Cimelie 58: A = der ottonische Codex im Aachener Münster; B = Bamberg (A I 47); I = Cimelie 57; II = Cimelie 59; III — Köln, Dombibl. 12; IV — Wolfenbüttel Cod. 84, 5. Aug;

Hss. I, III und IV (stark umgearbeitet in II); in der Geburtsscene fehlt es an näheren Beziehungen, während bei der Anbetung der Könige M Vergleichspunkte bot. Die erste ganz überzeugende Übereinstimmung fand sich bei der Fusswaschung, die nach einem Bilde der Art von A, M, I und V kopiert schien. In der Kreuzigung durften Stephaton und Longinus mit den entsprechenden Figuren in M, I und VI zusammengestellt werden, doch bot nur VI gleichzeitig den mit dem Schurz bekleideten Christus. Für die Scene der Frauen am Grabe stellte I die nächste Parallele. Bei der Himmelfahrt trat mit der Mandorla ein Kompositionselement ein, das den bisher angezogenen Handschriften fremd, dagegen in XI, XIV, XV, XVI zu belegen war, aber ebensowohl aus der Richtung des Codex Egberti übernommen sein konnte; beim Pfingstfeste endlich fehlte es an schlagenden Analogien.

Es stellt sich somit ein Ergebnis von aller wünschenswerter Klarheit heraus. Der Poussayer Codex hängt ikonographisch von der von Vöge aufgestellten Centralschule ab (Hss. A, M, B, I—X), verrät jedoch einen beträchtlichen Einfluss der Gruppe des Codex Egberti. Letzteres ist um so weniger auffällig, als die engen Beziehungen der beiden Schulen zueinander, auch in ikonographischer Hinsicht, längst erkannt sind.

Darf nun auf Grund dieser ikonographischen Ergebnisse der Poussayer Codex zur Vöge'schen Schule gerechnet werden, etwa wie die Cimelie 58, in der ebenfalls die Richtung des Codex Egberti Einfluss gewinnt? Die Beantwortung muss im Wesentlichen so verneinend ausfallen, wie wir eine engere stilistische Verwandtschaft des Egbertpsalters mit dem Codex Egberti abstreiten mussten. Freilich sind in diesem Falle die Unterschiede nicht so gross. Wie bei den Vorsatzbildern des Codex Egberti herrscht in der Vöge'schen Gruppe fast ausnahmslos die Ganzseitigkeit der Bilder. Auch die Bildgründe lassen sich eher in Beziehung setzen. Der neutrale Purpurgrund hat mehr Ähnlichkeit mit dem Goldgrund, den die Vöge'sche Gruppe wiederholt einführt, als mit den fein abgetönten Streifen des Codex Egberti. Aber schon die breiten Bordüren der Bildränder sind der Vöge'schen Gruppe wenigstens in früherer Zeit ganz unbekannt; sie verwendet sie nur für Zierseiten und dann in Deckfarben-Ausführung, an deren Stelle nur in den seltensten Fällen Gold und Purpur tritt[1]). Der technische Gegensatz erstreckt sich nun überhaupt über die ganzen Malereien.

Die Vöge'sche Schule zerfällt in technischer Hinsicht in sehr wesentlich verschiedene Untergruppen. Die malerischen Qualitäten des Meisters des Registrum Gregorii sind freilich in keiner Handschrift erreicht, selbst in den besten Arbeiten macht sich die Richtung auf das Zeichnerische, bemerkbar, etwa wie im Codex Egberti, nur dass viele Handschriften dieser Schule in diesem Sinne viel weiter gehen. Die Gegensätze — man kann kurzweg von einer »Verflachung« reden — liegen schon in der

---

V = Hildesheim, Beverinsche Bibl. Cod. Mbr. U. I. 19. 4°; VI = Bamberg A II 42; VII = München Lat. 23338 cum pict. 86; VIII = Paris Nat. Bibl. Lat. 18005; IX = Nürnberg, Stadtbibl. Mss. Centur. IV. No. 4; X = Würzburg Univ.-Bibl. Ms. theol. 4°. 5; XI = Köln, Dombibl. 218; XIV = Brescia, Bibl. Queriniana; XV = Maihingen, Fürstl. Wallersteinsche Bibl. I, 2. 4°, 11; XVI = Barberina XIV, 84.

[1]) Clm. 4452 = Cim. 57. fol. 11'.

sog. Centralschule zu Tage. Eine malerische mit pastosem Farbenauftrag arbeitende Richtung feiert hier in den Handschriften in Aachen, Bamberg (A I 47) und in Cimelie 58 ihre letzten Triumphe; es scheint fast, als lägen hier Reste einer illusionistischen, mehr auf Farben- denn auf Formenanschauung beruhenden Richtung zu Grunde. Daneben geben aber Cimelie 57 und mit ihr eine Reihe verwandter Codices wie Bamberg A II 42, Paris Lat. 18005 (Vöge I, VI, VIII) der zeichnerischen und flächenhaften Farbenbehandlung den Vorzug; aber wollte man den Poussayer Codex mit diesen Handschriften in Zusammenhang bringen, so hindert der tiefgreifende Unterschied, dass der umspannende Kontur und die durchgehende Innenzeichnung in schwarzer Farbe ihnen unbekannt sind. Ihre Grundlage ist eben die malerische Behandlung, die allmählich verflacht, aber nie die Konturzeichnung mit farbiger Ausfüllung.

Die Formenwelt der Poussayer Handschrift steht der Vöge'schen Gruppe fast ebenso fern wie der Egbertpsalter dem Codex Egberti. Zum mindesten gilt das von den Kopftypen. In der Gewandung, wo hier dem Maler die Mannigfaltigkeit der Aufgabe reichere Gelegenheit zur Entfaltung seiner Erfindungskraft gab, ist es vielleicht leichter Beziehungen zu entdecken, die über die allgemeinere Verwandtschaft, wie sie schon der Codex Egberti bot, hinausgehen. Der ebenso harte wie unerfreuliche, übertriebene Gewandstil des Pariser Codex hat aber doch Eigenartiges, zu dem freilich das geringe Können des Malers viel beiträgt. Der missverstandene Wellenliniensaum ist ein deutliches Zeugnis davon. Auf den Stil Ruodprehts wird zurückzukommen sein, wenn wir die Verwandtschaft der Handschrift rückwärts verfolgen.

Es erübrigt die Beziehungen zur Vöge'schen Schule auf ornamentalem Gebiete klarzulegen und hier eröffnet sich eine bessere Aussicht auf Erfolg der Vergleichungen.

Der Gegensätze, welche sich bei der Initialornamentik in dem mehrfach umgrenzten Kreise ottonischer Schulen zeigen, zu gedenken, bot bereits die Besprechung der verschiedenen Egberthandschriften Gelegenheit. Zwar herrscht überall die ottonische »Rankeninitiale«, aber die Ausgestaltung ist eine wesentlich verschiedene. Eine reinliche Scheidung nach Schulen ist nicht ganz durchführbar. Indessen erscheint es angemessen von bestimmten Schulen ausgehend die Unterschiede zu erläutern.

Das System, welches in den Echternacher Handschriften und in ihren Vorläufern, dem Evangelienbuch der Sainte-Chapelle und seinen Verwandten zur Anwendung kommt, beruht auf der spiralförmigen Bewegung der Ranke und auf der symmetrischen Zusammenstellung von solchen. Wohlabgewogenheit und Regelmässigkeit der Bewegung, harmonischer Fluss der Rankenzüge geben diesen Buchstaben einen gewissen Zug feierlicher Ruhe. Entsprechend ist der Charakter der Blätter und Blüten ein rundlicher; das Pfeilspitz-artige Blatt ist selten, um so beliebter sind runde drei- bis fünfteilige Formen. Die Farben des Grundes unter diesem Rankenwerke sind nicht nur auf Blau und Grün beschränkt, sondern namentlich um einen violetten Ton bereichert, der gern mit Grün zusammengestellt wird. Flechtwerk ist in diesen Initialen keineswegs ausgeschlossen, aber die grossen, fest verschlungenen Massen von Goldbändern auf mennigrotem Grunde, wie sie im Egbertpsalter immer wiederkehren, sind in diesen stets eleganten und zierlichen Buchstaben verpönt. Tierköpfe am Initialstamm sind durchaus nicht selten, bringt

doch die Echternacher Schule auch oft und gern in der Initiale die menschliche oder tierische Figur, die freilich immer sich das silhouettenhafte Metallkleid gefallen lassen muss.

Es bedarf kaum der Ausführung, dass der Egbertpsalter und der Pariser Codex mit ihren Initialen voll stürmischer Bewegung mit dieser Richtung nichts zu schaffen haben. Anstelle der regelmässigen, symmetrisch gruppierten Spiralen herrscht die lebhafteste Unruhe, gewissermassen eine »centrifugale« Tendenz. Die Rankenenden folgen einem Drange nach aussen, die Heftigkeit der Bewegung wird durch das Auslaufen in das Pfeilspitzblatt noch schärfer zum Ausdruck gebracht. Gelegentlich ist es, als ob ein Regen zuckender Racketen herabschiesst. Die Ausfüllung der Fläche ist eine durchaus unregelmässige und verschiedene; grössere Blütenformen fehlen ganz, dafür fallen die schweren Flechten am Initialstamm um so mehr auf.

Am nächsten verwandt im Kreise der bisher herangezogenen Denkmäler sind die wenigen Initialen des Codex Egberti, aber es möchte scheinen, dass hier die stilistische Eigenart gemildert, abgeschwächt ist. Wie in den Bildern ein ruhiges Temperament, eine gewisse Weichheit der Formengebung zu Tage tritt, so ist auch hier alles Schroffe gemildert, Härten sind thunlichst vermieden; kurzum, es ist derselbe Stil, aber in einer harmonischeren, sanfteren Ausgestaltung.

Nach den bisherigen Ausführungen ist es schon im Voraus zu erwarten, dass die Vöge'sche Gruppe eine weitere Ausbildung der Stilrichtung des Psalters bringen muss.

Freilich ist diese Schule nicht einheitlich in ihrem Initial-Charakter. Abgesehen von den Initialen mit dem grossen in Deckfarben ausgeführten Blattwerk, das anderen Ursprungs ist, herrscht dort zuweilen ein Stil, welcher der Echternacher Art ganz wesensverwandt ist. Die Mischung ist eine tiefliegende; sie äussert sich nicht nur in derselben Handschrift, sondern gelegentlich in demselben Buchstaben, doch niemals hätte ein Künstler dieser Schule Initialen von so reinem Echternacher Charakter, wie die des bewussten Evangelienbuches der Sainte-Chapelle, concipieren können. Ihre eigentliche künstlerische Schöpfung sind eben die Initialen »centrifugalen« Charakters, mit dem nach aussen drängenden Rankenflusse und den hervorschiessenden Pfeilspitzen. Das ungestüme Temperament der Vöge'schen Schule schafft sich schliesslich in einer Weise Luft, dass man von »nervösen Zuckungen« sprechen möchte. Sie geht denn auch weit über die Art des Egbertpsalters hinaus. Die Brechung der Ranken wird oft geradezu rechtwinklig; sie scheinen krampfhaft verzerrt. Man kann sich nicht enthalten von Manierismus zu sprechen.

So nehmen die Initialen des Egbertpsalters und des Evangelistars von Poussay eine Mittelstellung ein zwischen Codex Egberti und der Vöge'schen Gruppe. Nur die eigentümliche Initialenreihe des Egbertpsalters mit ihrem ausgesparten Blattwerk in Purpur und Gold scheint ohne Analogie zu bleiben. Aber es ist nur eine technische Veränderung, welche es schwer macht, die Parallele zu finden, welche sich in der Vöge'schen Gruppe bietet. Wenn wir in Erwägung ziehen, dass die Metallblattbordüren des Egbertpsalters nur in einem einzigen Falle[1]) mir in der Vöge'schen Gruppe bekannt geworden sind — allerdings habe ich die Mehrzahl der Codices nicht mehr daraufhin

[1]) In München Lat. 4452. Cim. 57 fol. 11'.

durchgehen können —, während diese farbenfreudige Schule sonst immer die Deckmalerei anwendet, wird die Aufgabe klar, die Analogien der Initialen mit dem Metallblätterschmuck in Initialen mit Deckmalereiblättern zu suchen. Und in der That gehören zu den hervorstechenden Eigentümlichkeiten der Vöge'schen Gruppe jene grossen Initialen, deren Mitte ganz im Gegensatz zur sonstigen ottonischen Tradition das in Farben ausgeführte Akanthusblattwerk füllt[1]).

»Ob dieser buntfarbige Eindringling«, sagt Vöge[2]), »der Bordüren- und Kanonesornamentik entnommen ist, scheint allerdings darum zweifelhaft, weil er in den Initialen breiter entfaltet auftritt. Vermutlich kam dies Motiv mit seinem scharfmodellierten muschelartigen Blätterumschlag aus der Metalltechnik, sicher wird es der Initiale zunächst unorganisch eingefügt«. Der Zusammenhang mit Metallarbeiten ist für den Egbertpsalter um so einleuchtender als ja die Ausführung in Metallfarbe nur mit purpurner Schattierung des Grundes bei diesen Initialen streng eingehalten ist. Andererseits ist aber im Egbertpsalter das Verhältnis zur Bordürenornamentik ein so enges, dass es unmöglich wird für diese Initialen eine stärkere Einwirkung von Metallarbeiten anzunehmen als auf die Bordüren gewirkt hätte, und deren Ornamente sind jedenfalls schon traditionell an dieser Stelle, womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass nicht die Goldschmiedetechnik ihnen zu der scharf plastischen Ausgestaltung verholfen hätte. Bei den Initialen der Vöge'schen Gruppe liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Es hat da nicht nur eine Füllung der Initiale mit Blättern aus der Bordürenornamentik stattgehabt, sondern höchst wahrscheinlich ist das grosse Knäuel der Akanthusblätter der byzantinischen Kunst entlehnt worden; Metallarbeiten mögen die Vermittlerrolle gespielt haben. Durch diese Unterschiede wird natürlich die Ideenverwandtschaft nicht berührt, die in jedem Falle zur Durchbrechung des gerade um diese Zeit aufblühenden Rankeninitialstils führte.

Der Nachweis der Initial-Verwandtschaft mit der Vöge'schen Gruppe enthält die Aufforderung, den Beziehungen in der sonstigen Ornamentik nachzuspüren. In den Bordüren erweist sich die Vöge'sche Schule als die weitaus reichere und vielseitigere. Der Egbertpsalter und die Pariser Handschrift nehmen sich mit ihrer Beschränkung auf das Blattwerk und den Mäander daneben recht ärmlich aus, und die vorhandenen Ähnlichkeiten fallen darum weniger ins Gewicht. Um so bedeutsamer ist es, dass an die seltsame Ornamentik der Bildgründe des Psalters in der anderen Schule sich Anklänge finden, wenn auch das Werk Ruodprehts in dieser Hinsicht einzigartig ist.

Einzigartig? Gewiss, in der Ausdehnung wie im Egbertpsalter ist diese Ornamentik nie wieder zur Anwendung gekommen! Ersichtlich liess der Künstler seiner individuellen Geschmacksrichtung freien Lauf. Die Einfachheit der Bildgegenstände kam seiner Neigung zu statten, denn hinter den einzelnen Heiligen war eine solche Art ornamentalen Vorhangs gewiss am Platze.

Im Kreise der bisher herangezogenen Handschriften fand sich eine derartige ornamentale Ausgestaltung der Gründe nur einmal im Evangelistar von Poussay und viermal

[1]) Abb. Taf. 57, 4.
[2]) a. a. O. S. 352.

in den Vorsatzbildern des Codex Egberti, aber in allen Fällen kamen nur die nichtfigürlichen Elemente vor. Um die bei weitem interessantere Tierornamentik zu verfolgen, müssen wir von der Art der Verwendung absehen. Der Codex Egberti kennt sie nur in den schon oft erwähnten Bordüren der Widmungsbilder. Das zugehörige Berliner Epistolar lässt seine Bekanntschaft mit dieser Ornamentik überhaupt nur in einigen silhouettenhaften Goldtieren der Initialen durchblicken[1]). Die Vöge'sche Gruppe lehnt die ornamentierten Bildgründe nach Art des Egbertpsalters ebenso entschieden ab wie die farbigen Streifengründe des Codex Egberti oder die mit Stoffimitationen bedeckten Vorsatzblätter der Echternacher Gruppe. Trotzdem finden sich die Goldtiere reichlich, wenn auch nur in einigen Handschriften, und zwar in Bordüren, als Füllung der Giebel- oder Bogenfelder der Kanonestafeln und zuweilen auf Bildseiten oberhalb der rahmenden Arkadenbögen.

Trotz aller dieser Abweichungen in der Verwendung bestehen jedoch ganz enge formelle Beziehungen zu der Ornamentik des Egbertpsalters. Letzterem fehlt die menschliche Gestalt ganz; an sie erinnert nur die Maske, die mehrfach in den Bordüren der Widmungsbilder vorkommt. Ganz ähnliche Bordüren bieten die Titelbilder des Codex Egberti (bes. fol. 2) und das Titelblatt zu Matthäus in Cimelie 58[3]), doch beide ohne die Umsetzung in das Metallband. Beide statten die Maske reicher aus, der Codex Egberti lässt die Ranken aus Mund und Ohren hervorquellen; Cimelie 58 macht eine Halbfigur aus ihr.

Eine solche Maske erscheint nun im Egbertpsalter, aus ihrem Bordürenzusammenhang herausgerissen und zum zottigen Tierkopf ausgestaltet, zweimal im Grunde (auf fol. 20' und 183) gewissermassen Seestern-artig im Purpurmeere schwimmend. In der Vöge'schen Gruppe[4]) ist die Verwendung der Köpfe von rein menschlichen bis zu rein tierischen Formen eine überaus reiche, aber, soweit ich sehe, immer in Verbindung mit Ranken oder Tieren[5]). Die ähnlichsten Bildungen kommen auf Kanonestafeln als Mittelstück der zu füllenden Felder vor, so in Cimelie 58, fol. 20[6]) in Cimelie 59, fol. 9, 12'[7]); in diesen drei Beispielen in der Gold-Purpur-Technik.

Von Vierfüsslern kennt der Egbertpsalter eigentlich nur einen, ein langgestrecktes Tier mit kürzerem oder längerem Schweif, kleinem Kopf mit sehr verschiedenen Ohren und stets weit aufgerissener Schnauze von eigentümlich weichen Formen als ob kein Gebiss darin steckte, während doch die Krallen das Raubtier zu bezeichnen scheinen. Dieses Tier, dem vielleicht die Benennung »Hund« gerecht wird, bewegt sich mit

[1]) Zwei silhouettenhafte Vogel-Initialen bietet auch die Pariser Handschrift (Lat. 18005) aus der Vöge'schen Schule. Auf die Reichenauer Hs. in Karlsruhe (Nr. 37) mit ihren Tierinitialen wird später zurückzukommen sein.

[2]) Vgl. die Abbildungen Taf. 57, 1. 2; 58, 1. 2. Vöge, S. 94 u. 95. Abb. 15 u. 16.

[3]) Abb. Taf. 57, 3. Vöge, a. a. O. S. 89.

[4]) Vöge, a. a. O., S. 86 Anm. S. 360 f. S. 365.

[5]) Abb. Taf. 57, 3. 4.

[6]) Abb. Taf. 57, 2.

[7]) Abb. Taf. 58, 2.

ungeheurer Lebendigkeit, zuweilen in den tollsten Verrenkungen. Beliebt ist der zurückgeworfene Kopf, sehr häufig macht es sich mit seinem Maul am Rücken oder Leib zu schaffen. Die Vöge'sche Gruppe verwendet ganz das gleiche Tier, am deutlichsten Cimelie 59, fol. 11[1]), aber es ist dort nur einer von den vielen Vierfüsslern, die von Hase und Kaninchen an bis zum Raubtier abgestuft sind. Auch der Drache fehlt da nicht, der im Egbertpsalter gar nicht auftritt. Sowohl der Codex Egberti wie das Berliner Epistolar erweisen sich reicher an Formen, indem ersterer neben den »Hunden« sehr viele Drachen, letzterer unverkennbare (silhouettenhafte) Löwen hat.

In den Vögeln ist der Egbertpsalter mannigfaltiger als in den Vierfüsslern, aber auch sie sind zum Teil so stark stilisiert, dass sie sich nicht mehr benennen lassen. Deutlich erkennbar sind Pfauen, Tauben, Enten, langbeinige Stelzvögel, zwischen denen sich eine Fülle namenloser herumtreibt. Goldene Rankenenden sind dazwischen wie Futter ausgestreut. Alle diese Vögel sind, wie gewöhnlich auf den Kanonestafeln, stehend oder laufend, nie fliegend gegeben, kaum einmal flügelschlagend. Die lebhafte Kopfbewegung ist auch ihnen eigen; namentlich bei den langhalsigen Arten bot sich dem Künstler prachtvoll Gelegenheit, den Raum durch ihre Windungen auszufüllen. Die Vöge'sche Gruppe ist auch hinsichtlich der Vögel[2]) naturalistischer und reichhaltiger. Zu den reicheren Motiven gehört der von der Ranke umschlossene Vogel, das Paar, das mit den Hälsen zusammengekettet ist, u. a. m., aber neben solchen festen Gruppen, zu denen es im Egbertpsalter trotz aller paarweisen Anordnung nicht kommt, stehen wieder ganz lose komponierte Scenen, wie eine spazierende Pfauenfamilie (Cimelie 58, fol. 207), die in ihrer Ungebundenheit im Egbertpsalter unmöglich wäre. Die Tiere sind eben hier weder in einen streng formellen noch in einen inneren Zusammenhang gebracht, sondern wie ein Streumuster mit allgemeinster paarweiser Anordnung behandelt.

Der grössere Reichtum der Vöge'schen Gruppe besteht hauptsächlich in der Spezialisierung der auch im Psalter vertretenen Tierarten, nicht in der Bereicherung um ganz neue Bestandteile. So sind z. B. die Fische dort ebenfalls selten, wie sich denn auch im Egbertpsalter nur vereinzelt ein solcher findet. Der Mischung mit Tierkreisdarstellungen verdanken sie wahrscheinlich ihre Aufnahme[3]) in diesen Kreis. An einen Zusammenhang mit der merovingischen, so fischreichen Ornamentik ist nicht zu denken.

Diese Tierornamentik in Gold und Purpur bringt also einen neuen Beweis der Schulverwandtschaft des Codex Egberti, der Vöge'schen Gruppe und des Egbertpsalters, aber verbindet erstere beide die Vorliebe für die Anbringung auf Bordüren und die Aufnahme des Drachens, so hat der Codex Egberti mit dem Egbertpsalter wieder die nicht zu trennenden linear gemusterten Gründe gemeinsam; er nimmt also gewissermassen eine Mittelstellung ein. Diese Schulverwandtschaft kann billiger Weise nicht aus gemeinsamer Entlehnung aus der karolingischen Kunst erklärt werden. Dafür sind die Elemente, welche sich als Vorstufen ansprechen lassen, zu spärlich. Unter den karolingischen Schulen ist es die Adagruppe, in welcher sich die Ansätze solcher Dekoration

[1]) Abb. Taf. 58, 1.

[2]) Abb. Taf. 57, 1. vgl. 58, 1. 2.

[3]) Vöge, a. a. O. S. 364.

belegen lassen. Schon im Codex, welchen Godescalc für Karl den Grossen schrieb (Paris, Ms. nouv. acq. lat. 1203) füllt (fol. 48[1]) ein Vogel in Ranken — in Gold, Silber und Weiss auf Purpurgrund — den Rest einer Schriftspalte. In derselben Handschrift findet sich in der Bordürenornamentik eine Maske in Ranken (fol. 59'—60) oder zwischen Drachen (fol. 17'). Von grösserer Bedeutung ist vielleicht das merkwürdige aus dem orientalischen Vorstellungskreise entlehnte Bild des Lebensbrunnens[2]) in derselben Handschrift, um den farbig ausgeführte Tiere, vorwiegend Vögel, den Grund füllen. Die meisten von ihnen stehen sich paarweise gegenüber ohne feste Entsprechung. In dem gleichen Bilde des Evangelienbuches von Soissons[3]) bedingt der architektonische Hintergrund eine strengere Anordnung der Tiergruppen und mindert somit die Ähnlichkeit mit den tierbestreuten Bildgründen des Egbertpsalters. Aus demselben Handschriftenkreise sei noch auf die Vogelgruppen einer Zierseite des Evangelienbuches im Britischen Museum (Harl. 2788, fol. 12') und auf ein paar Bordüren des Lorscher Codex im Vatikan (Pal. lat. 50, fol. 30) aufmerksam gemacht, letztere mit Vögeln in silhouettenhafter Metallausführung.

Diese Tierornamentik der Adagruppe steht in einem engen Zusammenhange mit ihren Kanonestafeln. Gerade der Adagruppe ist das auf orientalischer Erfindung beruhende Arkadensystem eigen, zu dessen seitlicher Bekrönung Tier- oder Pflanzengruppen, vorwiegend Vögel verwendet werden. Diesen Tiergruppen pflegt ein Grad des Naturalismus innezuwohnen, wie er der mittelalterlichen Kunst sonst fremd ist. Die alte Tradition bewährt sich als treue Hüterin der Formen. Diese Tierwelt der Kanonestafeln hat nun, wie sich namentlich in der Vöge'schen Gruppe deutlich zeigt, auf die Gold-Purpur-Ornamentik eingewirkt. Selbst in dieser rein ornamentalen Umbildung lässt sich die Naturwahrheit noch durchfühlen. Im Egbertpsalter sind die Beziehungen losere, aber sie fehlen doch nicht; nur so erklärt sich die Vorliebe für Stelzvögel.

Aus der Überlieferung der Adagruppe stammt somit ein gut Teil dieser seltsamen Ornamentik. Daneben haben aber zweifellos auch andere Einwirkungen stattgehabt. Es sei hier zunächst auf die Stoffmalereien der Echternacher Schule hingewiesen. Diese Schule liebt es — es ist das eine für sie bezeichnende Eigentümlichkeit —, die Vorsatzblätter einer Handschrift bezw. deren einzelner Teile mit ornamentalen, sich wiederholenden Mustern zu bedecken, die der Weberei entlehnt sind, wenn es sich auch nicht um genaue Kopien bestimmter Stoffe handelt. Die einzelnen Anklänge, wenn z. B. das Bremer Perikopenbuch paarweis gestellte goldene Löwen auf Purpurgrund bringt oder das goldene Speierer Evangelienbuch im Escorial ähnliche, nur reichere Ornamente, sind hier von geringerer Bedeutung, da ein engerer Zusammenhang nicht abzusehen ist. Der Egbertpsalter vermeidet es durchaus den figürlichen Gründen Stoffcharakter zu geben. Sie werden nie von den Figuren unorganisch überschnitten, wie es bei den übrigen Gründen der Fall ist!

---

[1]) Abb. Rahn, Psalt. aureum S. 6. Willémin, a. a. O. pl. 3.

[2]) Abb. Bastard, Peintures et ornements des manuscrits, Taf. 84. Danach bei F. Piper, Karls des Grossen Calendarium und Ostertafel. Berlin 1858 und Strzygowski, Byzant Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891. S. 59.

[3]) Abb. bei Bastard, Tafel 92. — Louandre, Les arts somptuaires.

Dagegen ist sehr wohl anzunehmen, dass golddurchwirkte oder goldgestickte Purpurstoffe gerade nach der koloristischen Seite hin anregend gewirkt haben mögen. Daneben sind sicherlich Goldschmiedearbeiten nicht ohne Einfluss geblieben. Der Andreastragaltar, ein auf Egberts Anregung entstandenes Werk, bietet einen ähnlichen Effekt: goldene silhouettenhafte Tiere auf roten Glasflüssen[1]). Andererseits bieten die getriebenen Goldreliefs des Deckels der Cimelie 59 in München ganz eine ähnliche Formenwelt wie die Bordüren der vorgenannten Handschriften. Auf die Randleiste des Rückdeckels des Poussayer Codex braucht vielleicht nicht nochmals hingewiesen zu werden.

Der Aachener Ottonencodex, die älteste Handschrift der Vöge'schen Gruppe, kennt die in Rede stehende Ornamentik noch nicht. Vöge hält es nicht für ausgeschlossen, dass sie durch den Codex Egberti erst angeregt sei; ist ja doch ein Einfluss der Richtung dieser Handschrift auf Cimelie 58 unleugbar. Indessen müsste doch die Vorlage unendlich viel reicher gedacht sein als der Codex Egberti; der Egbertpsalter würde sich eher dazu geeignet haben. Aber, wie schon ausgeführt, bestehen zwischen Codex Egberti und Cimelie 58 gerade in dieser Ornamentik Ähnlichkeiten, welche der Egbertpsalter nicht vermittelt haben kann. Ein Schluss in dieser Richtung würde bei der Lückenhaftigkeit des erhaltenen Materials jedenfalls übereilt sein. Andererseits hat die Einzelbetrachtung der Elemente dieser Ornamentik dahin geführt, die Vöge'sche Gruppe durchaus als die reichere hinzustellen. Der Zusammenhang mit der Tierwelt der Kanones erwies sich in der Vöge'schen Gruppe ersichtlich eng. Der Naturalismus, die Wiederkehr derselben Elemente in Deckmalerei waren daraus zu erklären. Der Egbertpsalter steht diesen Quellen um einen Schritt ferner. Gerade in der Vöge'schen Gruppe haben wir Beweise, dass die Schule stark genug war, Elemente, wie diese Kanonestiere, in ein Ornament umzusetzen; macht sie es doch so mit einigen Tierkreisbildern, deren Bestandteile sie dann unter die bedeutungslosen Ornamente aufnimmt.

Jedenfalls ist die Tierornamentik Ruodprehts und der Vöge'schen Schule erst in den letzten Jahrzehnten des Jahrtausends zu ihrer vollen Ausbildung gelangt. Die nichtfigürlich ornamentierten Gründe werden wir dagegen im folgenden Kapitel in eine frühere Kunststufe zurückverfolgen können. An dieser Stelle sei nochmals zusammenfassend betont, wie alle diese Vergleichungen immer wieder auf die engsten Wechselbeziehungen zwischen Codex Egberti, dem Berliner Epistolar und der Vöge'schen Gruppe einerseits und dem Egbertpsalter mit seinem Pariser Verwandten andererseits hingeführt haben. Aus der Einwirkung dieser Gruppen kann aber die Eigenart des Psalters nicht vollauf erklärt werden. In technischer und stilistischer Hinsicht namentlich wirkt hier noch eine andere Überlieferung, die zu verfolgen Aufgabe des nächsten Kapitels ist.

[1]) Abb. Aus'm Weerth. Kunstdenkmäler des Mittelalters in den Rheinlanden. I. Tafel LV. — Palustre und Barbier de Montault, Le Trésor de Trèves. (Mélanges d'art et d'archéologie I). Paris o. J. Taf. IV.

Viertes Kapitel.

Der Egbertpsalter und die karolingische Kunst.

Weitere verwandte Handschriften: Das Sakramentar von St. Blasien. — Ein Lektionar des Britischen Museums. — Das Reichenauer Sakramentar in Florenz. — Das Reichenauer (Petershausener) Sakramentar in Heidelberg. — Das Evangelistar Geros von Köln in Darmstadt. — Das Wormser Sakramentar in Paris. — Das Hornbacher Sakramentar in Solothurn. — Die Bildfolge des Gerocodex und ihre Beziehungen zur Gruppe des Trierer Adacodex. — Die Überlieferung der Widmungsbilder. — Die Adagruppe in ihrem technischen und stilistischen Verhältnis zum Egbertpsalter. — Die altbyzantinischen Quellen der Adagruppe und die Wege ihrer Überlieferung.

Obwohl die ottonische Kunst sich mit vollem Rechte nach dem Namen der Kaiser benennt, denen sie ihr Aufblühen verdankt, ist sie durch die Regierungsdauer der drei Otto keineswegs zeitlich umgrenzt. Im Gegenteil ist es noch durchaus unsicher, ob die Malerei schon unter Otto I. die für die »ottonische« Kunst bezeichnende Entwicklungsstufe erreicht hat. Allenthalben gehören die ältesten fest datierten Denkmäler den letzten Jahrzehnten des ersten Jahrtausends an. Die Namensgleichheit der drei Kaiser erschwert die genauere Festlegung einiger mit Widmungsbildern versehener Handschriften. Eines der frühesten Werke der ausgebildeten ottonischen Renaissance ist zweifellos der Aachener Ottonencodex, aber auch er wird keinesfalls vor den letzten Jahren Otto I. entstanden sein.

Die Egberthandschriften entstanden jedenfalls in den ersten Jahrzehnten der neuen Kunstblüte. Jeder Versuch, die Entstehung ihrer Eigenart rückwärts zu verfolgen, muss also in die Anfänge der ottonischen Kunst und darüber hinaus zu den Vorstufen führen. Ein günstiges Geschick hat uns eine Kette von Denkmälern erhalten, aus denen sich die Entwicklung der Richtung des Egbertpsalters erläutern lässt. Zunächst ist freilich auf eine Reihe von Handschriften einzugehen, die dem Egbertpsalter gleichzeitig oder nur wenig älter sind. Eine der interessantesten muss leider hier unerörtert bleiben, da sie mir weder im Original noch in genügenden Abbildungen bekannt ist. Es ist ein Sakramentar einst in St. Blasien, jetzt in St. Paul in Kärnten. Die Handschrift ist

durch Martin Gerbert berühmt geworden, der sie zu seinen liturgischen Studien ausgiebig verwertet hat. Gerbert hat es nicht unterlassen, auch auf paläographische und kunsthistorische Merkmale zu achten. Seiner Ansicht[1]) nach ist das St. Blasener Sakramentar ein Erzeugnis derselben Schreibstube wie Sakramentare von Petershausen, Reichenau und Hornbach, jetzt in Heidelberg, Wien und Solothurn, ein Urteil, das freilich nur eingeschränkt richtig ist. Neuerdings hat Kraus[2]) die Handschrift kurz beschrieben und sie als dem Codex Egberti eng verwandt bezeichnet. Da aber die feinere Scheidung der Gruppen, die unsere Aufgabe ist, bisher nicht gelungen war, muss das endgiltige Urteil bis zur Prüfung des Originals aufgeschoben werden. Die dürftigen Abbildungen bei Gerbert[3]) in Verbindung mit den knappen Angaben Kraus' lassen eher an eine Übereinstimmung mit dem Egbertpsalter glauben.

Zu den verwandten Handschriften ist sodann ein Lektionar[4]) zu rechnen, das im Jahre 1854 in Brüssel für das Britische Museum ersteigert wurde. In modernem Einbande, mit einem Elfenbeinbildnis des hl. Bernardus aus dem 17. Jahrhundert geschmückt, bietet der Codex weder äussere noch inhaltliche Merkmale seiner Herkunft. Die Ausstattung ist bilderlos, bietet aber einige Zierseiten und viele Initialen von hervorragender Güte. Der Stil der letzteren lässt keinen Zweifel über die Zugehörigkeit zum Kreise des Egbertpsalters. Sie sind teils in Gold, teils in Gold und Silber auf blauem und grünem Grund ausgeführt, eine einzelne ist aussergewöhnlicher Weise in Farben auf Gold gemalt. Die Zierseiten haben Purpurgrund in silbernem Rahmen zwischen Goldleisten; der Silberstreif ist schwarz ornamentiert, ein Rosetten-, ein Kreuz- und ein Treppenmuster kommen vor. Auf einer Zierseite ist der Rahmen arkadenartig im Rundbogen geschlossen, die goldenen Randleisten verflechten sich zu einer Art Kapitäl und lassen einen ganz nach Initialart behandelten Rankenzweig hervorgehen, der die grüne und blaue Färbung des Pergamentgrundes über der Arkade bedingt.

Weit bedeutender als diese Handschrift, die jünger als der Egbertpsalter sein dürfte, ist ein Sakramentar der Nationalbibliothek (Magliabecchiana) in Florenz (B. A. 2, mbr. 4⁰ — p. 3. — nō. 7.). Über den Inhalt hat Ebner[5]) ausführlich gehandelt, auf den hier verwiesen sei. Die Entstehungszeit der Handschrift lässt sich ungefähr bestimmen. Zweimal — fol. 70' und 84' — wird für einen Kaiser Otto gebetet. An erster Stelle (im Exultet) mit den bedeutungsvollen Worten una cum . . . gloriosissimo imperatore Ottone eiusque nobilissima prole. Wenn hier nicht der Abschreiber eine geläufige Phrase[6]) wiederholt hat, kann die Handschrift ihretwegen nur zwischen 962

[1]) Mon. veteris liturgiae Alemannicae. I. Typis San-Blasianis. 1777 in der Praefatio.

[2]) Kunstdenkm. des Grossherzogtums Baden III. Freiburg i. B. 1892. S. 99 f. — Abb. des Deckels mit Elfenbeintafel Atlas (Schatz von St. Blasien) Taf. XI.

[3]) a. a. O. I. S. 234, 235 u. 237.

[4]) Add. Ms. 20692. 183 × 258 mm.

[5]) A. a O. S. 42 ff.

[6]) Dieselbe Phrase erscheint in einer zur Vöge-Gruppe gehörigen Handschrift der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford (Nr. 19408 = Liturg. misc. 319). Ist der Kalender der Handschrift in Oxford gleichzeitig und ist es gerechtfertigt aus der in Rede stehenden Phrase Schlüsse zu ziehen, so kann

und 967 bezw. 973, d. h. zwischen Kaiserkrönung Ottos I. und Kaiserkrönung Ottos II. bezw. Tod Ottos I. enstanden sein oder zwischen 978 und 983, d. h. zwischen Geburt des ersten Kindes Ottos III. und Tod des Kaisers. Jedenfalls erlangen wir eine Datierung in die ottonische Kaiserzeit und in diesem Spielraum von höchstens vierzig Jahren sind immerhin die ersten zwanzig die wahrscheinlicheren.

Ursprünglicher Bestimmungsort des Florentiner Sakramentars war nach dem liturgischen Inhalt die Reichenau. Ebner ist zu keiner Gewissheit gekommen, während Bannister[1]) in handschriftlicher Einlage bereits eine Hypothese zu Gunsten Reichenaus vorbringt. Die in der Anlage abgedruckte Litanei weist ganz bestimmt nach der Reichenau, so auch das Sakramentar selbst. Die Hervorhebung des hl. Januarius ist nur dort oder in Rheinau zu erklären. Indessen war der Codex schon gegen Ausgang des

---

der Codex erst unter Konrad II. oder Heinrich III. entstanden sein, da der hl. Adalbert im Kalender die ersten Ottonen ausschliesst. Die Wendungen lauten wörtlich:

fol. 82 cum papa nostro et gloriosissimo rege nostro n. eiusque nobilissima prole.

fol. 26' pro rege nostro et sua venerabili prole.

Weitere Beispiele des Vorkommens der Phrase im Exultet bieten mehrere Sakramentare in Zürich, Kantonalbibl. (Reichenau 71, 75 u. Nr. 88), vgl. Delisle, Mém. sur d'anciens sacr. S. 260 ff., 262 f., 208 ff.

Ausschlaggebend für die Belanglosigkeit der Wendung ist das Vorkommen ganz ähnlicher Phrasen in einer Litanei mit Nennung Heinrichs II. und der Kunigunde, deren Ehe bekanntlich kinderlos blieb. Im sog. Gebetbuch dieses Kaisers in Bamberg (A II 54) heisst es:

Heinrico a dō coronato, magno et pacifico imperatori, uita et victoria

. . . .

Chunigundae reginae salus et vita.

. . . .

Nobilissimae proli regali salus et vita.

Abgedr. bei Heinrich Weber, die sog. Gebetbücher des heil. Heinrich und der heil. Cunegundis in der öff. Bibl. zu Bamberg. Progr. des Lyceums zu Bamberg 1871 72. — Vgl. F. Leitschuh, Katalog der Hss. der Kgl. Bibl. zu B. I, 1, 2. B. 1898. S. 148.

Wenn es in einem ebenfalls in Bamberg befindlichen und wieder zur Vöge'schen Gruppe gehörigen Troparium et Sequentiarium ganz ähnlich heisst:

Ottoni serenissimo imperatori a deo coronato magno et pacifico uita et uictoria . . .

Ill. Imperatrici salus et uita . . .

Nobilissimae proli regali uita u. s. w.,

so lehnen Weber (a. a. O. S. 21), Vöge (a. a. O. S. 147) und Leitschuh (a. a. O. I, 1. 2. S. 145), wohl mit Recht ab, daraus auf eine Entstehung unter einem verheirateten Kaiser Otto schliessen zu müssen. Das Fehlen des Namens bei der Kaiserin würde sogar dagegen sprechen.

Ähnliche Folgerungen dürfen wohl in Bezug auf die Anwendung der Worte »imperator« und »rex« gezogen werden, welche mutmasslich ebensowenig dem jeweiligen Titel des Herrschers angepasst wurden.

[1]) Seine Gründe sind:

A. Im Sanctorale

Genesius mit Alban am 21. Juni (Reliquien in R.)

Pelagius von Konstanz am 28. August

Pirminius von Reichenau am 3. November

Januarius am 19. Oktober mit eigener Praefatio und Name in grösseren Buchstaben.

Mittelalters in Italien, wie Eintragungen einer italienischen Hand saec. XIV—XV auf fol. 1 beweisen.

Die Handschrift[1]) bilderlos wie die vorhergehende, ist dennoch ein Prachtstück und darf sich eines Schmuckes von nicht weniger als vierzehn Zierseiten rühmen. Gleich die beiden ersten[2]) fesseln die Aufmerksamkeit: Ein Rahmen mit Rankenband umschliesst ein Bildfeld mit einer reichen Tierdarstellung; alles in hellerem und dunklerem Purpurton gehalten. Die Beziehung zu den tierbesetzten Gründen des Egbertpsalters ist einleuchtend, doch fehlt es nicht an Unterschieden. Zunächst technisch, die Tiere sind hier heller in dunklerem Purpurgrunde ausgespart, sodann stilistisch: die Zeichnung kommt einem Stoffmuster näher, die Tiere sind innerhalb oder zuseiten eines grossen Rankenzuges angeordnet, je zwei im Gegensinne sich fast genau entsprechend. Im Einzelnen kommen ein Paar in sich selbst beissender Hunde denen des Egbertpsalters am nächsten.

Von den übrigen zehn Zierseiten sind vier arkadenartig[3]), wie in der Londoner Handschrift, die übrigen rechteckig[4]) gerahmt. Stets ist der Rand von zwei Goldleisten eingefasst, zwischen denen sich das uns aus dem Egbertpsalter wohl bekannte Blattwerk findet. Auch hier ist der Grund purpurn getönt, das Blattwerk selbst aber ausgespart und mit Gold, Silber und Purpur gezeichnet. Die Motive entsprechen sich nicht so genau, wie in der Pariser und der Cividaler Handschrift. Der Akanthus ist unbestimmter in den Formen. Neu ist ein zickzackförmig gebrochenes Band, zwischen dessen ungleichen Schenkeln das Blattwerk eingeklemmt ist (fol. 4). Nur die letzten Zierseiten (ab fol. 113') füllen den Rand mit reinem Blau. Einen anderen Unterschied gegenüber dem Psalterium Egberti bedeutet die reiche Ausstattung der Rahmenecken. Die Betonung der Ecken ist schon in den insularen Handschriften beliebt, und dementsprechend in der »frankosächsischen« Schule, aber sie behandelt die Ecken ganz entsprechend der Randleiste und schaltet ein grosses mit farbigem oder ausgespartem Flechtwerk gefülltes metallenes Viereck ein. Die turonische Schule dagegen hat von der Vergitterung oder Verflechtung von Metallbändern an den Ecken vielfach Gebrauch gemacht. Solche Vorbilder müssen hier Nachfolge gefunden haben. Der Zusammenhang mit der Initialornamentik ergiebt sich schon aus der Ähnlichkeit der Aufgabe. Der Florentiner Codex hat denn auch, wie seine Initialen den ottonischen Rankenstil noch nicht voll ausgebildet zeigen teils Flechtwerk, teils vegetabilisches Rankengeschlinge an den Ecken. Die Blattansätze und

B. In der Litanei:
Valens und Fortunata (Reliquien in R.)
Pirminius vor S. Gallus gestellt
Januarius zweimal — mit allen seinen 6 Gefährten (Patron von R. und seine Reliquien dort).

Rheinau scheine ausgeschlossen wegen des Fehlens des hl. Findan, obwohl die Hs. vielleicht zu alt für ihn sei, und wegen des Datums des Pirminiusfestes, das in Rheinau am 8. Februar gefeiert worden sei (?).

[1]) Abb. Tafel 59 und 60.

[2]) Abb. Tafel 59, 1, 2.

[3]) Abb. Tafel 60, 1.

[4]) Abb. Tafel 59, 3, 4, 60, 2.

die bezeichnende Pfeilspitze lassen an dem Zusammenhange keinen Zweifel; auch pflegen diese Eckstücke silbern zu sein wie die Initialranken. Bei den Arkaden dienen solche Ornamentstücke gewissermassen als Basen und Kapitäle. Das Gefühl für die ursprüngliche architektonische Bedeutung ist ganz im Ornamentalen verloren gegangen. Wie in der Londoner Handschrift wachsen denn auch hier »Akroterienranken« hervor.

Der Grund der so geschaffenen Zierfelder pflegt nun durchaus ornamentiert zu sein; vorherrschend ist dunkler und heller Purpur, doch werden auch Gold, sehr selten Silber, Mennig und vereinzelt Weiss herangezogen. Glatten Pergamentgrund hat nur eine halbe Zierseite, die auch nur einen einfachen Leistenrand hat. Die Ornamente bestehen aus linearen und vegetabilischen Motiven — ohne jede Tierform! Kreuze und Rosetten kehren in der mannigfaltigsten Zusammenstellung wieder. Die Ähnlichkeit mit dem Egbertpsalter ist eine sehr grosse, und doch ist nur ein Ornament fast völlig gleich: die Zusammensetzung von Kreuzen und Rosetten (Florenz, fol. 3, Cividale, fol. 151' — 152). Die feste Einspannung der Kreuze und Rosetten, wie sie der Egbertpsalter nur in diesem Falle bietet, ist in der Florentiner Handschrift durchgängig. Auch die Purpurdreiecke, mit Hülfe deren Egbertpsalter und Pariser Codex so gern ornamentieren, kehren dort wieder. Im Ganzen hat die Ornamentik des Florentiner Codex etwas Kleineres, Strengeres im Charakter als der wahrscheinlich jüngere Egbertpsalter.

Zu ähnlichen Erwägungen führt die Betrachtung der Initialen[1]). Die Gesamtanlage ist die schon mehrfach beschriebene, der Initialkörper golden mit mennigroter Zeichnung und mennigroter Ausfüllung des gespaltenen Leibes; das Ranken- und Flechtwerk, das sich ansetzt, vorwiegend silbern mit blauem oder grünem Grunde. Blau ist entschieden die bevorzugte Farbe; es ist hart, dunkel und ganz gleichmässig deckend aufgetragen, während das Grün stumpf und ungleichmässig ist und in einigen Fällen ganz wegbleibt.

Wäre soweit Alles mit dem Egbertpsalter in Übereinstimmung, so fehlt es doch nicht an erheblichen Unterschieden. Zunächst ist eine Eigentümlichkeit des Florentiner Codex, nicht nur eine einzelne Initiale zu geben, sondern mehrere monogrammartig zusammenzufügen. Bei diesem Verfahren bietet sich meist keine Gelegenheit zur üblichen Ausgestaltung der Initiale; ihr Leib kann der Deutlichkeit halber nicht verflochten werden, und ebensowenig bleibt ein ruhiger Innenraum zur Entfaltung des Ranken- und Flechtwerks. Und gerade an den Stellen, wo ein voller Innenraum zur Verfügung steht, zeigt sich ein anderer Unterschied: das unverhältnismässige Vorwiegen des Flechtwerks[2]), das in dichtgeballten Massen den Raum ausfüllt. Wo die Ranke auftritt, und das ist regelmässig über den Arkaden[3]), in den Initialverbindungen und meist an den Initialanstrichen, da ist es durchaus das Gewirr schlinggewächsartig sich ausbreitender Arme, die in schlangenhafter Bewegung nach Aussen drängen, aber nie sich regelmässig, spiralförmig aufzurollen Neigung haben. Kurzum es ist die Art des Egbertpsalters, die hier

---

[1]) Abb. Tafel 59, 3, 4, 60, 1—4.

[2]) Abb. Tafel 60, 1.

[3]) An der Stelle, wo die Ranke aus der Arkade hervorgeht, pflegt sie durch eine weisse Klammer gehalten zu werden, die sonst nicht vorkommt.

in einer Vorstufe auftritt, noch untermischt mit Elementen, die wenig später abgestossen werden.

Die kleinen Initialen sind ganz dementsprechend. Auch bei ihnen verdrängt das Blau das Grün, vereinzelt einmal Pergamentgrund (fol. 48'). Flechtwerk und Rankenwerk wechseln in der Anwendung. Daneben nun eine ganze Anzahl Akanthusblattinitialen[1]), mehrfach, wie im Egbertpsalter, mit einer Hinneigung zur Rosettenform. Die Technik ist ein wenig abweichend; blauer Grund kommt hinzu, Purpur verschwindet fast, mennigrote Zeichnung setzt mehr oder minder ausgedehnt ein. Die Akanthusinitialen sind auch in dieser Handschrift zunächst selten: auf fol. 28, 193, 193', (2), 196, 205, 211, 214', 215', 217, dann aber alle ab fol. 219 mit Ausnahne der fast schmucklosen und jedenfalls für dieses Blattwerk unbrauchbaren I's. Es braucht kaum daran erinnert zu werden, wie auch im Egbertpsalter diese Art Initialen erst allmählich häufiger wird. —

Mit Hülfe des Florentiner Codex ist es möglich, einen Schritt rückwärts zu thun und durch weitere Vergleichungen die Quellen dieser ottonischen Handschriftengruppe zu erschliessen. Zwei Handschriften, welche die Kunstgeschichte bereits mehrfach beschäftigt haben, leiten zur karolingischen Malerei über: es sind das ein Sakramentar in der Universitätsbibliothek in Heidelberg[2]) (Sal. IX^{b}) und das sog. Evangelistar Erzbischof Gero's von Köln in der Grossherzogl. Bibliothek in Darmstadt[3]) (Nr. 1948). Wir lassen die Frage nach dem Entstehungsort in diesem Kapitel auf sich beruhen, da der Inhalt beider weit auseinander weist. Kam die eine aus der Reichenau nach dem Benediktinerkloster Petershausen, wie v. Öchelhäuser aus dem Kalender zweifellos nachgewiesen hat, — der liturgische Inhalt des Sakramentars giebt keinen Anhaltspunkt zur örtlichen Festlegung —, so lassen die Widmungsbilder des Evangelistars schliessen, dass es für Gero, Erzbischof von Köln, geschrieben wurde (969—976)[4]). Infolge der ausserordentlich nahen Verwandtschaft beider Codices legt die Datierung des einen auch den anderen zeitlich fest. Wir kommen also wieder in die Spätzeit Ottos des Grossen oder den Anfang der Regierung seines Sohnes.

Freilich, so eng wie wir bisher Glied für Glied unserer Beweiskette zusammenschmieden konnten, kann es mit diesen Codices nicht geschehen. Die festen Anhaltspunkte der Vergleichung liefert sogar nur das Petershausener Sakramentar. Die Bilder sind vollkommen traditionell und können darum zunächst ausser Acht gelassen werden,

---

[1]) Abb. Tafel 60, 4.

[2]) Die Hs. ist sehr ausführlich behandelt von A. v. Öchelhäuser, die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg I, H. 1887. S. 4ff., dazu Tafel 1—8.

[3]) Eine Abb. (Maiestas) bei Öchelhäuser, a. a. O. Taf. 9. Der Evangelist Johannes auf Taf. 61, 2.

[4]) Die Deutung des Gerhous der Widmungsverse auf Gero von Köln, zuerst bei Öchelhäuser a. a O. S. 147, ist allgemein angenommen worden. So von Lamprecht, Neues Archiv IX, 620 623 und Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I[6], S. 361 f. Lamprecht hat geglaubt, in dem Codex eine der verschollenen Handschriften der Kölner Dombibliothek erkennen zu dürfen; ob mit Recht, lasse ich dahingestellt. Ausser den Massen ist die Übereinstimmung mit den Angaben des Hartzheim'schen Kataloges eine gar zu geringe.

aber die zahlreichen Zierseiten lassen den Anschluss an die Entwicklungsreihe nicht verkennen, die wir vom Psalterium Egberti ab rückwärts verfolgen.

Wie in der Florentiner Handschrift sind die Zierfelder entweder rechteckig gerahmt, einmal mit der Verflechtung der Ecken, oder unter Arkaden gestellt. Die Abweichungen sonst sind aber beträchtlich, als Randornament herrscht, soweit nicht glatte blaue Streifen zwischen Goldleisten beliebt sind, der perspektivisch vertiefte Mäander, oder ein aus würfelförmig zusammengesetzten Halbkreisen gebildetes Motiv. Die Zierfelder sind in hellem rotbraunem Purpur gehalten, und mehrfach mit einem dunkleren Purpurton gemustert, nur einmal ist eine reichere Auszierung mit Silber und Weiss begonnen worden. Unter den Ornamenten dieser Gründe findet sich das im Florentiner Sakramentar und im Psalterium Egberti wiederholte Kreuz- und Rosettenmotiv[1]). In ersterer Handschrift wiederholen sich noch eine Reihe von Ornamenten, darunter die eigentümlichen durch Bandverflechtungen in kleine Vierecke mit Rosettenfüllung geteilten Gründe. Daneben berührt aber eine Seite mit blau und grün gestreiftem Grund[2]) ganz fremdartig.

Die unerwarteten Elemente sind nun in der Initialornamentik ganz bedeutend. Zwei scharf zu trennende Stile stehen sich gegenüber. Wer die Tafeln bei Öchelhäuser durchblättert, findet auf III -V Beispiele des fremden, auf VI -VIII des uns geläufigen Stils. Auch letztere freilich nicht ohne Eigenartiges, so das grosse ganz in Gold gehaltene D mit silbernem Rankengrund. In der feinen Zusammenstimmung von Gold und Silber ist der Künstler dieses Sakramentars überhaupt ein Meister, wie schon seine gold-silbernen Randornamente beweisen. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, wie seine silbernen nur mit Rot bezeichneten Randleisten an die Londoner Handschrift gemahnen. In der Mehrheit der Fälle entspricht der Stil dem der Initialen des Codex und des Psalteriums Egberti, das grosse D auf Tafel VII wird durch den regelmässigen Schwung seiner Ranken vielleicht ersterem noch näher stehen. Die Initiale mit dem Akanthusblatt ist begreiflicher Weise ganz selten, wie ja auch auf den Bildrändern das Blattwerk fehlt. Sie kommt nur auf fol. 78 und 78' vor, immer ist es das ausgesparte Blatt mit goldener und mennigroter Zeichnung. Übrigens sind diese Blätter auf den blauen und grünen Grund aufgelegt und also sehr erheblich abweichend von denen des Psalteriums Egberti. Auf fol. 78' findet sich dieses Akanthusblattwerk auch im Initialkörper und ebenda und auf fol 82' auch als Ansatz an der Initiale. Immerhin sind alle diese kleinen Unterschiede nicht ausreichend, den Schulzusammenhang beider Codices ausser Zweifel zu stellen, tiefer liegen die Gegensätze bei den Initialen anderen Stils derselben Handschrift.

Öchelhäuser hat den Unterschied der beiden Richtungen nicht genügend empfunden und kann »von einer Stilverschiedenheit keine Spur finden«. Freilich dürfte dieselbe Hand alle Initialen geschaffen haben, aber es scheint, dass sie im Übergange von dem einen Stil zum andern begriffen war. Im Grunde genommen ist es der Gegensatz der beiden Strömungen, die wir oben geschieden haben, die sich hier wie später noch in der Vöge'schen Gruppe berühren. Freilich kommt der ruckweise, harte Bruch des Rankenflusses, wie in der Vöge'schen Gruppe, nicht vor und selbst manche Initialen des Egbertpsalters

[1]) Öchelhäuser, Tfl. 3.
[2]) Öchelhäuser, Tfl. 4.

gehen in ihren ungestümen Bewegungen weiter, aber den betreffenden Initialen des Petershausener Sakramentars ist doch auch die nervöse Biegsamkeit und das Nach-Aussen-Drängen eigen, Züge, die eben einige Jahre oder Jahrzehnte später eine manierierte Ausbildung erfuhren. Hier erscheinen sie noch durch viel Gefühl für Symmetrie und Eurythmie gebunden und sind dadurch den Initialen des Codex Egberti um so ähnlicher, die sich ja eben nur durch diese mehr zu fühlenden, als in Worten auszudrückenden Eigenschaften von denen der verwandten Handschriftengruppen unterscheiden[1]). Daneben kommen denn freilich einzelne mit starken Flechtwerkmassen ausgestattete Buchstaben vor, die nur im Florentiner Sakramentar ihres Gleichen finden.

Dagegen stehen die anderen Initialen der Stilrichtung nahe, die wir als dem Evangelienbuch der Sainte-Chapelle und der Echternacher Schule eigen bezeichnet haben: streng symmetrischer Schwung, Neigung zu spiralförmiger Aufrollung, reiche Entwicklung der Blütenformen mit Zurückdrängung der Pfeilspitze und lose, weitmaschige Verknüpfung des Flechtwerks, überhaupt Neigung zur klaren, übersichtlichen Formgebung sind die bezeichnenden Eigentümlichkeiten. Eine grosse Anzahl Initialen dieses Stils enthält vorherrschende Flechtwerkfüllung. Auch in diesem Falle gelten die eben gekennzeichneten Gesetze des Schönheitsideals dieser Richtung. Wenn in späteren Echternacher Handschriften solche Flechtwerkinitialen selten sind, so erklärt sich das aus dem im Zeitgeschmack begründeten allgemeinen Zurückgehen des Flechtwerks. Das vereinzelte Auftreten von Tierformen an den Initialen wie in den Ranken hat ebenfalls nichts Befremdendes. Zoomorphe Initialen haben in Echternach reiche Verwendung gefunden!

Es bedarf der Erläuterung, warum wir nicht an verschieden geschulte Hände diese Initialen verteilen wollen, sondern sie eben einem Meister und seiner Stilentwicklung zuschreiben. Zunächst ist die Qualität der Initialen durchweg die gleiche. Einem Gehilfen möchten wir erst die mennigroten Initialen mit gold-blau-silberner Streifenfüllung ab fol. 234 zuschreiben. Sodann sind die Initialen verschiedenen Stils nicht willkürlich durcheinander gemischt. Zu Anfang herrscht unbedingt, in grossen und kleinen Initialen, der rundliche Stil. Es kommen darunter schon solche vor (z. B. ein D fol. 62'), welche den Rankenzug des Egbertpsalters mit den grossen Blüten der anderen Richtung verbinden. Zunächst sind dann einige grössere Initialen in der neuen Art, so fol. 103, 106; doch wird sie bald vorherrschend. Zugleich werden die vorher schmalen und mageren Ranken und Flechtbänder voller und kräftiger. Lange Zeit verschwindet die alte Art ganz, um erst mit der fol. 177 beginnenden neuen Lage wieder aufzutauchen, ohne sich aber auf die Dauer behaupten zu können. Ein regelmässiges Abbrechen des Initialstils nach den Lagen der Handschrift ist jedenfalls nicht zu beobachten.

Die Bedeutung der Stilmischung liegt für uns darin, dass die bereits genannte, engst verwandte Gerohandschrift eben nur Initialen des zweiten Stiles aufweist. Auf die Eigenart dieser Handschrift kann hier nur kurz eingegangen werden. Ihre sieben Bilder, von denen die Maiestas mit der des Heidelberger Codex fast übereinstimmt[2]),

[1]) Vgl. Vöge, a. a. O. S. 81.

[2]) Beide sind abgebildet bei v. Öchelhäuser, Tafel I und IX.

wieder zunächst ausser Acht lassend, bemerken wir die Fülle der Zierseiten und die sich von dem durchweg glatten Grunde scharf abhebende reiche Rahmenornamentik, die ihnen eigen ist, auch wenn die einfache rechteckige Umrahmung zu Gunsten einer künstlicheren aufgegeben ist. Akanthusblattwerk ist vorherrschend, aber stets in Deckfarbenausführung mit sehr feinem, krausem Umriss. Daneben ist wieder der perspektivisch vertiefte Mäander beliebt und das aus Halbkreisen zusammengesetzte Würfelmuster; ein vereinzeltes, aber sehr bedeutsames Motiv (fol. 5) ist die Einstellung von goldenen und silbernen Rosetten in Kreisen zwischen Blattwerk: die technischen Veränderungen abgerechnet ist uns das Ornament aus dem Psalterium Egberti (fol. 115'—116) wohlbekannt.

Des Initialstils ist vorhin bereits gedacht worden. Von den beiden Richtungen des Heidelberger Sakramentars kommt also nur die dem Psalterium Egberti ferner stehende vor, dem entspricht das Verhalten der sehr schmalen, riemenartigen Ranken, das Auftreten grosser farbiger Blüten in den silbernen Rankenzügen, das Ansetzen von Tierköpfen an die Initialen, sowie endlich die Aufnahme weiterer Farben als Rankengrund und zwar verschiedener Töne von Lila und Violett, Eigentümlichkeiten, welche die mehrfach berührten Zusammenhänge mit Echternacher Initialen vermehren. Indessen hat eine ganze Reihe der Initialen einen der karolingischen Periode entstammenden Zug treu bewahrt, der in der Heidelberger Handschrift nur vereinzelt vorkommt: die Ausfüllung des gespaltenen Initialstammes mit Akanthusblattwerk. Auch eine Vorstufe der Akanthusinitiale des Egbertpsalters ist zu bemerken; das Blattwerk ist in diesen Buchstaben silbern mit roter Zeichnung auf farbigem Grunde (vgl. bes. ein D fol. 38).

Ehe wir aus den gemachten Ornamentvergleichungen Schlüsse ziehen und zur Untersuchung der Bilder übergehen, sei eine dritte Handschrift in den Bereich der Vergleichung gezogen: ein im siebzehnten Jahrhundert dem Wormser Dom entfremdetes schon von Mabillon gerühmtes Sakramentar, das heute die Arsenalbibliothek in Paris bewahrt (Nr. 610)[1]. Öchelhäuser[2]) hat die Handschrift mehrfach in diesem Zusammenhange erwähnt. Über die ursprüngliche Bestimmung lässt sich aus der Handschrift nichts ersehen; als Entstehungszeit werden durch den Wortlaut der Oratio pro rege (fol. 42)[3]: »Omps semp ds, in cuius arbitrio regnorum omnium iura consistunt protege francorum ubique rectorem ut eius votiva prosperitas pax tuorum possit esse populorum« die Jahre vor 962 oder zwischen 983 und 996 wahrscheinlich gemacht. Unseres Erachtens fällt die Handschrift etwa in das dritte Viertel des X. Jahrhunderts.

Der Bildschmuck der Handschrift besteht aus zwei Gemälden von geringem künstlerischem Werte, fol. 25' der thronende Christus[4]), neben dem Maria steht, mit der Überschrift:

Aurea stella maris, regalis virgula floris,
Supplicat hic genito virgo Maria suo,
Ut clemens famulis gratissima dona salutis
Dignetur ferre, matris honore suae.

[1]) S. Catalogue des mss. de la Bibl. de l'Arsenal par Henry Martin. I. Paris. 1885. S. 459 f.

[2]) a. a. O. S. 30, 36, 50, 52.

[3]) Es folgt das Oratio pro regina. Auch fol. 2 Messgebete Pro Rege et Pro Regina.

[4]) Abb. Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. Paris 1878. pl. 141.

Das zweite Bild[1]) (fol. 55') stellt den thronenden Christus dar, der seine Füsse auf den Teufel setzt, ihm mit der Rechten den Kreuzstab in den feuerspeienden Mund stossend, mit der Linken aber die Kette haltend. Beide Bilder sind ikonographisch sehr bedeutsam, technisch und stilistisch gehören sie ganz in die Richtung, die wir alsbald verfolgen werden. Den Hauptschmuck des Buches bilden die zahlreichen Initialen. Die Mehrzahl sind im ottonischen Rankenstil ausgeführt, eine Ausnahme bildet ein E auf fol. 8, das sich aus drei goldenen und silbernen Fischen zusammensetzt. Vereinzelt treten auch Vorläufer der Akanthus-Initiale des Egbertpsalters auf, fol. 3 und fol. 5' je ein O, in dessen gelbem Grunde ein grosses violett gezeichnetes, mit Gold gehöhtes Blatt ausgespart ist. Ausnahmsweise begegnet uns dieses Blattwerk auch in dem gespaltenen Leibe des O (fol. 1), der grössten Initiale des Buches, hier mit purpurnem Grunde. Die übrigen Initialen stehen denen des Gero-Codex am nächsten, entbehren aber der Eigenart nicht, namentlich im Kolorit. Zur Ausfüllung des Rankengrundes dient vornehmlich ein schmutziger gelber Ton, daneben viel hartes, unerfreuliches Blau, an einigen Stellen ein dunkles, fast schwarzes Blauviolett und vereinzelt ein wenig Mennig, nie Grün (!) und nie Hell-Violett. Der Rankenstil hat durchaus etwas Dürftiges, die schmalen Bänder kommen kaum zu einer rechten Entfaltung. Einzelne wenige Initialen sind etwa wie diejenigen des Gero-Codex. Die ziemlich grossen Blüten (zuweilen in Blau). das Ansetzen einzelner Tierköpfe entspricht der Richtung, die in der Echternacher Schule sich auslebt, bezeichnender Weise fehlen alle Pfeilspitzendungen ganz. Eine kleine Anzahl Initialen ist mit reichem Flechtwerk gefüllt. Bemerkenswert ist die geringe Ausbildung der Initialen der Praefatio (fol. 13') und des Messkanons (fol. 14), beide ohne farbigen Grund. —

In diesem Zusammenhange muss endlich auch das Hornbacher Sakramentar im Schatz der Kathedrale von Solothurn genannt werden, das eine gewisse, wenn auch nicht allzu enge Verwandtschaft mit der Gerohandschrift besitzt. Diese Beobachtung hat indirekt schon Martin Gerbert gemacht, wenn er die Petershausener Schwesterhandschrift mit dem Hornbacher Sakramentar in Verbindung bringt. Gerberts[2]) Behauptung, dass man für die oben genannten Codices fast an einen Schreiber glauben möchte, ist, freilich heute nicht haltbar. Jedenfalls ist das Reichenauer Sakramentar in Wien (Codt theol. lat. 1815) auszuschalten.

Die Hornbacher Handschrift besitzt vier Widmungsbilder. Die erklärenden Verse enthalten alle Nachrichten, die uns über die Entstehung des Codex überliefert sind. Eburnant ist der Schreiber; er übergiebt das Buch dem Abte Adalbert, von dem es dann durch die Hände des hl. Pirminius und des Apostelfürsten Petrus an Christus gelangt. Abt Adalbert[3]) lebte in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts, sein Nachfolger war Gasemann. Das Kloster selbst (in der Diöcese Metz gelegen) war eine Gründung des hl. Pirminius, wenig jünger als die Reichenau. Wie das Buch von Hornbach fort und

[1]) Abb. Didron, Iconographie chrétienne, Hist. de Dieu. Paris 1853. p. 282.

[2]) Mon. veteris liturgiae Alemannicae I. Typis San-Blasianis 1777 in der Praefatio. — Dazu Öchelhäuser, a. a. O. passim.

[3]) Mone, Quellen-Sammlung d. Badischen Landesgesch. I. Karlsruhe 1848. S. 45. — Dümmler, Neues Archiv X, S. 344. — Vgl. auch Delisle, Sacramentaires p. 190 ff.

nach Solothurn gelangte, ist unaufgeklärt; jedenfalls wurde bereits im XV. Jahrhundert der Besitzvermerk der Ursuskirche in Solothurn eingetragen.

Die vier Widmungsbilder sind stets mit einer Zierseite voll Goldschrift auf Purpur gepaart; erstere in glatter oder punktierter mennigroter Leiste, letztere in einer reicheren Bordüre. Die Einfachheit des Bildrahmens wie der verschiedenfarbig gestreifte Grund, der von einem dunklen Tone unten in einen ganz hellen oben übergeht, erinnern an den Codex Egberti; auch sind im Figürlichen, namentlich im Faltenwurf Anklänge nicht zu verkennen. Immerhin ist letzterer ein wenig reicher und doch primitiver als dort. Eburnant war kein grosser Künstler. Sein technisches Verfahren ist schwankend. Während die Gewandung fast durchweg mit kräftigen schwarzen Pinselstrichen umrissen ist, fehlt eine schwarze Konturierung der Fleischteile. Sie sind mit Rotbraun gegeben, aber schwarz pflegen doch Brauen, Augensterne, Nasenspitze, Grube der Oberlippe und Mundwinkel zu sein. Diese Bilder stehen also gewissermassen zwischen dem Codex Egberti und der Gerohandschrift: die ornamentalen Teile neigen mehr zu letzterer hin: auf der ersten Zierseite zwischen einer Gold- und Silberleiste ein perspektivischer Mäander, weiterhin ein rautenförmig angeordnetes Blattornament u. a. Am nächsten kommt dem Gerocodex die grosse farbige Akanthusbordüre des fol. 13. Der Stil der Initialen stimmt nur ungefähr zu diesen Bemerkungen. Die herrschende Richtung ist die der »Echternacher«. Schule. Die Rankenbewegung ist rundlich, symmetrisch, es fehlen die Pfeilspitzen (freilich auch die grossen Blüten), im Grunde herrschen Lila und Blau, aber die fertigen Initialen sind trotz der principiellen Ähnlichkeit andersartig, das Rankenwerk ist sehr licht und lässt viel Grund stehen. Das Ergebnis der Vergleichungen ist also nur, dass das Hornbacher Sakramentar nicht weit abliegt von der Verbindungslinie, welche vom Codex Egberti und Egbertpsalter zum Gerocodex führt, aber es ist kein bedeutsames Glied in dieser Kette. —

Lang und mühselig sind die Vergleichungen gewesen, welche vom Psalterium Egberti zur Gruppe des Gero-Codex geführt haben, und es mag scheinen, als sei uns der Hauptgehalt, der Bilderkreis des Psalteriums Egberti und des nie zu trennenden Evangelistars von Poussay, gewissermassen aus dem Gesichtskreis entschwunden, so ständig haben die Vergleichungen des Ornamentalen im Vordergrunde des Interesses gestanden. Das Versäumte ist nun nachzuholen: erst die Erörterung der Bilder wird die Kette der Beweise schliessen und das Hervorgehen dieser Handschriftengruppe aus der glänzendsten aller karolingischen Schulen darthun.

Den Schlüssel bietet die Bildfolge des Gero-Codex: die Maiestas Domini, die vier Evangelisten und zwei Widmungsbilder. Letztere zunächst ausser Acht gelassen, ist die Folge der ersten fünf Gemälde seit frühkarolingischer Zeit traditionell und zwar in Evangelienbüchern. Die Übertragung der Maiestas ins Sakramentar, welche die Heidelberger Handschrift aufweist, ist wenigstens nicht früher zu belegen; es ist aber nicht zu vergessen, dass gerade aus dieser Schule frühe Sakramentare nicht bekannt sind. Wahrscheinlich ist auch die als Gegenstück komponierte »Maria« (?) nicht erst Erfindung des zehnten Jahrhunderts, obwohl ältere Beispiele fehlen. Genug, in Evangelienbüchern lässt sich die Folge der fünf Bilder durch zwei Jahrhunderte hindurch in Beispielen

belegen. Haben wir schon an früherer Stelle den Erfindungsreichtum frühmittelalterlicher Kunst rühmen müssen, die eine so spröde Aufgabe wie die Darstellung der Evangelisten immer neu zu gestalten wusste, so liegt hier der seltene Fall vor, dass eine Bildfolge von wenig und viel jüngeren Künstlern nicht nur nachgeahmt, sondern geradezu kopiert wurde, — kopiert mit Abänderungen des Beiwerks, wo dies dem Maler gerade verbesserungsfähig schien. Eine ähnliche konservative Neigung hat eigentlich nur die Echternacher Schule, die zumeist den Typus des Codex aureus Epternacensis in Gotha wiederholt.

Wir geben zunächst eine Übersicht der Handschriften, in denen sich die Bildfolge des Gerocodex wiederholt; das Johannesbild der Handschriften I, II, IV, V ist auf Tafel 61 zur Vergleichung gestellt.

Die ersten drei Kopien, in Handschriften der vier Evangelien, dürften noch dem neunten Jahrhundert angehören. Die Maiestas ist in allen Fällen unterdrückt, von den Evangelisten in einem Falle nur Markus erhalten. Es sind die Handschriften:

I. München, Hof- und Staatsbibl. Cod. Lat. 4451, Cimelie 56 aus Bamberg. Die Handschrift ist die älteste unter den Bamberger Kunsthandschriften in München. Von dem alten Prachteinband ist der Vorderdeckel noch vollständig, auf der Rückseite wenigstens die Elfenbeintafel erhalten; er ist ersichtlich erst in ottonischer Zeit um die Handschrift gelegt worden, wahrscheinlich als Heinrich II. sie zum Geschenke für die Bamberger Kirche bestimmte. Über ihre vorherigen Schicksale fehlt jede Angabe.

II. Paris, Bibl. Nat. Lat. 10437.

III. Haigh Hall. Bibliotheca Lindesiana, Cod. lat. 9. Nur mit dem Markusbilde. Aus der Sammlung Libri stammend (Nr. 357).

Diese drei Beispiele des neunten Jahrhunderts sind alle ohne grosse künstlerische Bedeutung. Relativ am besten im Stil ist die englische, am schlechtesten die Pariser Handschrift. Von weitaus besserer Ausführung ist die folgende Wiederholung, die zugleich wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Gero-Codex für uns in den Vordergrund des Interesses tritt:

IV. Vaticana, Cod. Palat. lat. 50. Es ist das freilich nur der zweite Band mit den Evangelien des Lukas und Johannes, aber durch die Liebenswürdigkeit Prof. W. A. Neumanns in Wien erfahre ich, dass der verloren geglaubte erste Band noch vorhanden ist und zwar sich in Privatbesitz befindet. Die Veröffentlichung lässt hoffentlich nicht lange auf sich warten.

Dieser Palatinische Codex, dessen Teile heute weit verschlagen sind, entstammt dem Benediktinerkloster Lorsch und ist anscheinend mit dem »Evangelium pictum cum auro scriptum habens tabulas eburneas« identisch, das ein Lorscher Bibliothekskatalog des neunten oder zehnten Jahrhunderts aufführt[1]. Es ist ein Prachtstück des grossartigen karolingischen Stils, in Goldschrift in zwei Spalten mit Ornament-Rahmen auf Purpurpergament geschrieben. Von den Bildern sind sowohl die Maiestas wie die Evangelisten vorhanden.

[1]) Gottlieb, Über mittelalterliche Bibliotheken. Leipzig. 1899. S. 49.

Diesem Codex Palatinus steht also am nächsten:

V. der Gerocodex in Darmstadt.

Die letzte mir bekannt gewordene, aber leider nur flüchtig eingesehene Kopie, so dass ich das Urteil einer Überprüfung vorbehalten muss, bietet wieder die Maiestas (mit bärtigem Christus) und alle vier Evangelisten:

VI. Hildesheim, Domschatz. Evangelienbuch, vom Diakon Guntbaldus auf Befehl des hl. Bernward 1011 für die Michaelskirche geschrieben[1]).

Mit dieser Handschrift überschreiten wir die Schwelle des elften Jahrhunderts: jüngere Kopien sind nicht bekannt und schwerlich vorhanden. Um diese Zeit war die ottonische Kunst erstarkt, ein solches Kopieren einer älteren Vorlage nur noch dort möglich, wo gewissermassen die malerische Thätigkeit improvisiert wurde. Das Hildesheimer Beispiel ist das erste, welches aus dem Schulzusammenhang herausfällt.

Wir haben die Schule, in deren Bereich die Handschriften I bis V gehören, die bedeutendste der karolingischen genannt. Es ist keine andere als diejenige, der die berühmte Adahandschrift mit ihren Verwandten angehört. Dieselbe Bilderredaktion ist freilich in der Hauptschule, welcher die hervorragendsten Leistungen: die Adahandschrift in Trier und ihre noch bedeutenderen Verwandten in Paris (Nat.-Bibl. lat. 8850) aus St. Médard in Soissons, in Abbéville (aus St. Riquier) und in London (Brit. Mus. Harl. 2788) angehören, nicht zu belegen, wohl aber so starke Anklänge, dass an dem Hervorgehen aus der gemeinsamen Schultradition nicht zu zweifeln ist. Man vergleiche den Matthäus mit dem Lukas oder Johannes der Adahandschrift[2]), den Markus mit dem Matthäus[3]) der Soissons-Evangelien[3]), den Lukas mit dem Johannes[4]) der letztgenannten oder dem Lukas der Londoner Handschrift und endlich den Johannes mit Johannes und Markus[5]) im Londoner und Lukas im Pariser Codex[6]). Die Maiestas ist in der oben begrenzten Hauptschule als Vollbild nicht erhalten; wir finden aber den Christus thronend in der Initiale Q der Soissons-Evangelien[7]), in diesem Falle deckt sich der Umriss fast, wie schon Vöge[8]) hervorgehoben hat. Dass das Bild schon in karolingischer Zeit voll ausgebildet war, beweist die Godescalc-Handschrift in Paris (Bibl. Nat. nouv. acq. lat. 1203). In diesem stilistisch sehr primitiven Bilde[9]) aus der Frühzeit der Adagruppe (781–783) ist die Ähnlichkeit freilich ein wenig schwerer zu erkennen.

Fusst somit der Bilderkreis des Gerocodex auf der Adagruppe im engeren Sinne, so kann doch keines der erhaltenen Beispiele zu ihr gezählt werden. Dass es aber ein Werk dieser Gruppe gegeben hat, welches genau diese Bilder-Redaktion enthielt,

[1]) Beschrieben von St. Beissel, der hl. Bernward von Hildesheim. H. 1895. S, 24.

[2]) Die Trierer Adahandschrift. Taf. 16 u. 17.

[3]) Bastard, a. a. O. pl. 97.

[4]) Bastard, pl. 99.

[5]) Die Trierer Adahandschrift, Taf. 26.

[6]) Bastard, pl. 99.

[7]) Bastard, pl. 101. — Adahandschrift, Taf. 34.

[8]) Repertorium für Kunstwiss. XIX. S. 129.

[9]) Bastard, pl. 81.

ist nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich. Man könnte daran denken, die Handschriften I—VI als zu verschiedener Zeit verfertigte und verschieden getreue Kopien dieses einst irgendwo bewahrten Archetypus zu erklären. Aber gewiss mit Unrecht: diese Handschriften stehen alle mit Ausnahme von VI in der Schultradition, stilistisch und technisch, was wir sofort weiter verfolgen werden; ersichtlich sind es nicht Kopien eines toten Vorbildes, sondern Erzeugnisse lebender Tradition, die wir behandeln! Überdies lassen sich in den Kopien einzelne Abweichungen vom Archetypus nachweisen, die nicht willkürliche Veränderungen sind, sondern sich an andere Werke der Adagruppe anschliessen. So ist die seitlich gewandte Engelshalbfigur des Matthäussymbols (in I, II und IV) vom Künstler des Gerocodex durch die Halbfigur in Vorderansicht mit ausgebreitetem Spruchband ersetzt; das letztere Motiv verwenden aber schon die Evangelienbücher von London, Abbéville[1]) und weniger deutlich die Adahandschrift[2]) selbst, während der Codex von Soissons[3]) in Paris ein ganz ähnliches Motiv bringt wie I, II und IV! Im Gerocodex erscheint also plötzlich eine Überlieferung der Adagruppe lebendig, die dem vorauszusetzenden Archetypus fehlen müsste.

Unter den erhaltenen Beispielen der Redaktion steht IV ohne Zweifel seiner ganzen Ausstattung nach dem Archetypus am nächsten. Grosses Format (373 × 270 mm), Purpurpergament, Metallschrift, deren Zweispaltigkeit und ornamentale Rahmung, Alles fordert unmittelbar zur Vergleichung mit den Arbeiten aus der Zeit Karls des Grossen heraus; auf der anderen Seite ist wieder die Ähnlichkeit mit dem Gerocodex eine so grosse, dass man darum das Buch in die Mitte des X. Jahrhunderts setzen möchte. Indessen sind auch sehr beträchtliche Unterschiede vorhanden: Der Palatinus ist in der Ausgestaltung der Bilder mit reichem Hintergrund, sowie in der Behandlung aller Einzelheiten unendlich viel reicher und mannigfaltiger, so sehr er auch hinter den alten karolingischen Hauptwerken zurückbleibt. Der Drang zur Vereinfachung ist allen Kopien eigen, aber der Gerocodex ist doch die erste (VI immer ausser Acht gelassen), in der wenigstens ein Evangelist, Lukas, vor glattem Grunde gemalt ist. Darin wie in der Vereinfachung der Architektur zeigt sich eine entschiedene Annäherung an die ottonische Weise. Könnte über die Zeit des Gerocodex schon bei der Art seiner Zierseiten und Initialen kein Zweifel bestehen, so hat der sonst so ornamentfreudige Künstler des Palatinus seltsamer Weise auf jede Ausschmückung der Initialen verzichtet. In dem ersten Bande findet sich dagegen eine Zierseite zum Matthäus-Anfang mit den Initialen L I, welche sich nur in Einzelheiten von dem entsprechenden Blatte der Soissons-Evangelien unterscheidet. In den Kanonestafeln ist die Ähnlichkeit mit der Münchener Cimelie 56 sehr gross, der Abstand gegen den verschwenderischen Reichtum der eigentlichen Adagruppe sehr deutlich. Die Vergleichung wird nur dadurch erschwert, dass der Münchener Codex eine zu geringwertige Arbeit ist, die überall die Unfähigkeit des Kopisten, dem Vorbilde nahezukommen, durchblicken lässt. Trotz der grossen Ähnlichkeit

---

[1]) Adahandschrift, Taf. 29.

[2]) Ebenda, Taf. 10.

[3]) Bastard, pl. 97.

ist es also unmöglich, den Palatinus zeitlich dem Gero-Codex nahe anzusetzen. Ebensowenig freilich können wir ihn der engeren Gruppe der Adahandschrift zuweisen. Wir müssen uns bescheiden, ihn als spätes Erzeugnis der Hauptschule oder einer von ihr abgezweigten Richtung aufzufassen. Es lässt sich das nach den erhaltenen Beispielen noch nicht genügend beurteilen. Es ist zu bedenken, dass die eigentliche Adagruppe schon vor 800 ihren Höhepunkt erreicht hat, während die übrigen karolingischen Schulen zumeist erst zwischen 825 und 875 zur vollen Entfaltung kommen. Dass eine Zweigwerkstätte, die den Erfindungsreichtum der Hauptschule nicht geerbt hatte, in dieser Zeit weitergewirkt hat, ist sehr wohl möglich und um so wahrscheinlicher, als wir eine andere der Adagruppe eng verwandte Schule, die freilich einen erheblich höheren Grad der Selbständigkeit besitzt, im späteren neunten Jahrhundert in Deutschland an der Arbeit finden. Ihr gehören die Prachtcodices in Würzburg (Univ.-Bibl., theol. lat. fol. 66) und Erlangen (Nr. 141) an. Dieser Richtung steht ein Evangelienbuch der K. Bibliothek in Berlin nahe (theol. lat. fol. 1), das der Initialornamentik zufolge, erst dem vorgerückten zehnten Jahrhundert angehören kann.

Die Redaktion der Evangelistenbilder des Gerocodex ist bis ins XI. Jahrhundert nachweisbar, und es ist darum gewiss auffällig, wenn die Poussayer Handschrift jeden Anklang an diese Redaktion unterdrückt, obgleich ihre Verwandtschaft mit dem Gerocodex ausser Frage steht. Andere ikonographische Einflüsse sind die stärkeren gewesen, Indessen können wir einen festen ikonographischen Zusammenhang mit dem Gerocodex und somit auch mit der Adagruppe aus den Widmungsbildern des Psalteriums Egberti herauslesen. Gerade diese Bilder, denen Originalität der Erfindung die historischen Beziehungen ausser Zweifel zu stellen scheinen, sind Kopien, bezw. Umarbeitungen einer mindestens anderthalb Jahrhundert älteren Folge.

Soweit heute die Entwicklung sich übersehen lässt, fussen sie auf den Widmungsbildern des Gedichtes »De laudibus sanctae crucis« von Rabanus Maurus. Von den zahllosen erhaltenen Handschriften dieses Bildergedichtes hat J. v. Schlosser[1]) zwei veröffentlicht, die je ein doppeltes Widmungsbild tragen: in der Vaticana, Cod. Reg. lat. 124 und in Wien, Cod. 652. Das erste stellt Rabanus Maurus dar, der von Alcuin zum hl. Martin, bezw. Bischof Otgar von Mainz geleitet wird, das andere lässt ihn dem von zwei Diakonen begleiteten Papste Gregor das Werk überreichen. Eine dritte bis jetzt nicht beachtete Handschrift enthält nur das letzte ein wenig veränderte Bild. Es ist ein Codex in der Bibliothek des Trinity College in Cambridge[2]) (379 — B. 16. 3) des X. (?) Jahrhunderts, als Maler nennt sich der Angelsachse Eadwine.

Aus diesen Rabanusbildern sind nun zunächst die Widmungsbilder des Gero-Codex zurechtgemacht. Aus Gregor und Rabanus werden Gero und Anno. Am ähnlichsten ist die Vatikanische Kopie[3]). Nur Einzelheiten der Tracht und der Händehaltung sind verändert worden, so hat Gero festen Besatz auf seiner Pänula statt des lose umgeschlungenen

---

[1]) Eine Fulder Miniaturhs. der k. k. Hofbibliothek. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XIII. 1892. S. 1–36.

[2]) M. R. James, The Western Mss. in the Library of Trinity College Cambridge. C. 1900. S. 516 f.

[3]) Vgl. die Abb. Taf. 62, 1—4.

Palliums. Dafür ist die Übereinstimmung in manchen Zügen ganz verblüffend. Anno trägt wie Rabanus — beide sind tonsuriert — Schuhe, Tunika und die sog. casula cucullata, d. h. einen langen und breiten Zeugstreifen mit einem Ausschnitt zum Durchstecken des Kopfes und einer Kapuze. Wenn übergezogen, werden die hinten und vorn herabhängenden Stücke unter den Armen durch einen Knopf oder eine Binde zusammengehalten. Der Identität der Tracht entspricht eine völlige Gleichheit der Falten, dieselben hochwehenden Zipfel in der Vatikanischen wie der Darmstädter Handschrift.

Von dem zweiten Bilde[1]): Gero vor Petrus ist nur die Petrusfigur im Allgemeinen mit Otgar oder Martin übereinstimmend. Der Gegenstand brachte hier zu starke Änderungen mit sich.

Nun zu den Ruodpreht-Bildern. Ruodpreht selbst ist im Gegensinne die Gestalt des Rabanus: der Umriss der Figur, die Haltung mit vorgestrecktem Kopf, gebeugten Knien, dem zurückgesetzten Fuss, ist unverkennbar. Auch die Einzelheiten stimmen, nur hat die Figur sonderbarer Weise die Schnürung, die umgeschlagenen Zipfel und die wellige Saumfalte der Tunika an der vom Beschauer aus rechten Seite behalten, die bei der Umdrehung der Figur hätten nach links kommen müssen. Überdies scheint der Maler die Tracht missverstanden und dem Gewande Ärmel gegeben zu haben. Egbert ist eine ganz neue Gestalt, etwa entsprechend dem Bilde des Codex Egberti.

Im zweiten Bilde ist die Ähnlichkeit des thronenden Petrus mit der entsprechenden Gestalt des Gero-Codex eine sehr grosse. Dass die Bewegung eine lebhaftere geworden, ist nicht verwunderlich; sind doch alle Gestalten in der anderen Handschrift lahm und steif in ihrer Haltung.

Der Zusammenhang der Widmungsbilder im Psalterium Egberti und den betreffenden Handschriften des Rabanus-Maurus ist also gesichert. Solche waren gewiss verbreitet genug, um die Übertragung zu erklären, doch beweisen die Gerobilder, dass ihre Ausbeutung schon früher geschah. Dass letztere das direkte Zwischenglied zwischen Rabanus und Ruodpreht gewesen wären, ist durchaus unwahrscheinlich. Es ist endlich überhaupt zweifelhaft, ob die Bilder für den Rabanus erfunden oder ob sie von ihm schon entlehnt worden sind. Es entscheidet sich damit zugleich die Frage, ob in diesen Bildern fremde, d. h. Fuldenser Einflüsse zu sehen sind. Zwar gelten die Rabanus Maurus-Handschriften gewiss mit Recht als Erzeugnisse der Fuldenser Schule, insofern sie gewiss zum Teil in Fulda entstanden sind, aber die Untersuchungen Clemen's[2]) und J. v. Schlosser's haben einen einheitlichen künstlerischen Charakter der Fuldenser Bilderhandschriften nicht nachgewiesen. Es handelt sich grossenteils um Werke, deren litterarischer Teil in Fulda beheimatet ist. Als »Malerschule« ist es uns erst Ende des zehnten Jahrhunderts greifbar, womit natürlich nicht bestritten sein soll, dass im neunten in Fulda gemalt wurde.

Nun sind die nächst verwandten Bilder aus karolingischer Zeit die Darstellungen der vier Kirchenväter im Homiliencodex des Bischof Egino von Verona († 802) in der

[1]) Vgl. die Abb. Taf. 62, 1, 3.

[2]) Die Schreibschule von Fulda Repertorium für Kunstwissenschaft. XIII. S. 125 ff.

k. Bibliothek zu Berlin (lat. 50. Phillipps 1676)[1]. Die Ähnlichkeit erstreckt sich auf Auffassung, Stil und Technik, soweit überhaupt die Rabanus-Handschriften ein Urteil darüber zulassen: es kommt da nur der Vatikanische Codex in Frage, der Wiener ist zu unbedeutend. Der Eginocodex ist durch die Lebenszeit des Bischofs ungefähr datiert und sicher älter als die Dichtung des Rabanus. Mit seiner Heranziehung ist aber der Kreis dieser Betrachtung geschlossen, denn er steht wieder in einem unverkennbaren Schulzusammenhange mit der Adagruppe. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind also in deren Kreise die Vorlagen zu suchen, nach denen Rabanus seine Widmungsbilder schuf, wenn er sie nicht völlig entlehnte.

Wenn es zunächst scheinen mag, als sei die Zusammengehörigkeit des Eginocodex mit der Adagruppe befremdlich, da Egino Bischof von Verona war, die Handschriften der Adagruppe aber alle nördlich der Alpen beheimatet sind, so erklären vielleicht einige Bemerkungen über die Persönlichkeit Eginos diese Zusammenhänge. Egino stammte aus schwäbischer Familie und mag von früh her in Beziehungen zum Kloster Reichenau gestanden haben, jedenfalls zog er sich in späteren Jahren, nach am Ende des achten Jahrhunderts, dorthin zurück und erbaute die Kirche der Apostelfürsten Petrus und Paulus in Niederzell, in der er auch begraben wurde († 802)[2]. Zusammenhänge mit nordalpiner, namentlich etwa mit Reichenauer Kunst können also in dieser Bilderhandschrift Egino's nicht befremdend wirken. —

Beweisen nun diese Vererbungen bestimmter Bildfolgen, die sich von der Adagruppe aus zum Gerocodex und zum Egbertpsalter verfolgen lassen, einen wirklichen Schulzusammenhang? oder kann es sich um aufgegriffene Vorbilder, um tote, nicht lebende Vermittlung handeln? Wir haben die Schulverwandtschaft im Einzelnen nur bis zum Gerocodex und auch da nur unter Ausserachtlassung der Bilder durchgeführt, aber es erscheint nicht zweckmässig, die technischen und stilistischen Vergleichungen hier schrittweise fortzusetzen: Wenn wir mit wenigen Strichen das Wesen der Adagruppe umreissen, so wird der Zusammenhang mit der Abfolge, an deren Ende der Egbertpsalter steht, sofort einleuchten. So sehr das Ikonographische und das Ornamentale bei Ruodpreht gewechselt hat — darin folgt er dem Strome der Zeit —, gerade im Technischen und im Stil des Figürlichen ist er der Fortsetzer der Adagruppe. Technik und Stil sind in ihr so eigenartig, bedingen sich gegenseitig so vollständig, dass ihre Betrachtung kaum auseinander gehalten werden kann.

Die Mehrzahl der karolingischen Schulen ist in ihrem Verfahren malerisch. Gerade darin offenbart sich das Wesen der »Renaissance«, dass eine Malerei aufkommen konnte, welche mit malerischen Mitteln arbeitend, an das Verständnis des beschauenden Auges hohe Anforderungen stellen durfte. Ihr liegen nicht Umrisszeichnungen zugrunde, an denen gewissermassen die Hand des Beschauers die Formen nachtasten kann, sondern malerische Bilder, bei denen das Auge, geleitet durch die Farben, durch Licht und

[1] Vgl. Val. Rose, Verzeichnis der lateinischen Handschriften der Kgl. Bibl. zu Berlin. Die Meermann-Hss. des Sir Thomas Phillipps. Berlin 1893. S. 77 ff.

[2] Kraus, Kunstdenkm. d. Grossherzogt. Baden I. S. 327. 359 f.

Schatten die Form aus der Erinnerung ergänzen muss. So die sog. Palastschule, die Schulen von Reims und Corbie, weit weniger die schon nach einer flächenhaften, fest umgrenzten Formensprache drängende Schule von Tours und die in ihren Bildern meist unselbständige frankosächsische Schule. Anders die Schule der Adahandschrift in allen ihren Zweigen, in allen ihren Erzeugnissen früher und später Zeit. Die feste Darstellung der Form durch die Linie, die flächenhafte Umgrenzung ist hier Grundsatz. Die farbige Modellierung passt sich ihr an, sie erscheint als Zuthat, nicht als Ausgangspunkt. Man könnte versucht sein, dies Verfahren als primitive Kunst zu brandmarken, wie sich Janitschek und Lamprecht einst eine nationale Kunst aus den Anfängen einfacher Umrisszeichnung hervorwachsend dachten. Mit nichten, nicht nur dass ein Maler, wie der Schöpfer der Soissons-Evangelien, durch seine kleinen Bildchen über den Hauptdarstellungen oder in Initialen zeigt, dass er ebensowohl rein in Farbe, in »illusionistischer« Art zu schaffen wusste, so gut wie einer der anderen Schulen, nein, die ganze Technik ist eine so künstliche, beabsichtigte, überlegte, dass sie lange Tradition und eine bestimmte künstlerische Auffassung voraussetzt.

Wenn das Malverfahren dieser Schule in wenig Worten näher bezeichnet werden soll, so sei vorausgeschickt, dass die Jahrhunderte auch an ihr nicht spurlos vorübergegangen sind, unsere Bemerkungen sich also nur auf das Allgemeingültige beziehen können. Die zeichnerische Umreissung der Figuren — die architektonische Bildrahmung unterliegt ihr nicht! — und die Abgrenzung der Farben gegen einander ist fast stets in neutralem Tone, Schwarz oder Braun ausgeführt; die Modellierung dagegen ist farbig, aber linear, namentlich in dem strichelnden Auftrag der Lichter (zuweilen golden); seltener findet sich schwarze Faltenzeichnung. Für die Fleischteile wird gern braune Zeichnung verwandt, doch sind die Konturen der Hände und Füsse oft teilweise oder ganz in Schwarz ausgeführt. In den Gesichtern tritt dann das künstliche Spiel schwarzer, brauner und roter Striche ein, mit dem sich gern grüne Schattierung verbindet. Ich greife den Kopf des Matthäus in der Soissonshandschrift heraus: da sind die Augenbrauen, das obere Augenlid, Augenstern, Nasenspitze und Mundwinkel schwarz, dagegen die Lidfalte, Pupille, die Nasenflügel, der Mund in einem intensiv (rot-)braunen Tone gehalten. Der Fleischton ist hell, modelliert mit Weiss, Braun, Rosa und Grün. Die Einzelheiten unterliegen in den verschiedenen Handschriften und selbst in den einzelnen Bildern einer solchen steten Schwankungen; wie der Nasenrücken gegeben werden soll, ob der Mund mit Rot zu belegen ist, wie der Gesichtsumriss zu halten und in welchem Masse grüne Schattierung anzuwenden ist, alles das sind Fragen, für die eine endgültige Formel nie gefunden worden ist. Die Grundzüge des Verfahrens bleiben trotzdem durchweg die gleichen.

Das sind die Grundlinien eines Verfahrens, das schon im Godescalc-Codex, im Egino-Codex und noch in der Gerohandschrift und im Psalterium Egberti angewandt wird. Diese Technik ist nun gerade im Gegensatz zu primitiven Kunstleistungen den Anforderungen eines scharf ausgebildeten Stilisierungsbedürfnisses angepasst. Es ist eine durchaus idealistische Richtung, die da herrscht, in dem Sinne, dass die Figuren in Wuchs und Gestalt bis zur Draperie der Gewandung nach bestimmten Schönheitsidealen gezeichnet

sind. Daher erklärt sich das typische längliche Oval der Köpfe, die Kleinheit des Mundes, die länglich-schmale Form der Nase, die grossen Augen mit den weit hochgezogenen Brauen und der tiefbeschatteten Lidfalte darunter, und daher erklärt sich die künstliche Drapierung der Gewänder, die vielen Falten und die reich gebrochenen zackigen Säume. Selbst bei einem Maler von so geringer Kunstfertigkeit wie Godescalc ist das Ideal nicht zu verkennen. Der Maler der Soissons-Evangelien hat ihm vielleicht zum reinsten Ausdruck innerhalb der karolingischen Kunst verholfen, und selbst die verflachten Bilder des Gero-Codex lassen noch unverkennbar das Jahrhunderte alte Schönheitsideal durchblicken; ja Ruodpreht selbst, der Maler des Psalteriums Egberti, — wenn er die unförmigen Augen über eine schmale Nase und einen winzigen Mund setzt, wenn er statt der Säume eine sinnlose Wellenlinie giebt, dann verrät er, dass das alte Ideal auch in ihm noch Widerhall findet. Freilich der alte Wohlklang der Formen ist dahin; der Stil zeigt sich wahrhaft ausgelebt: in das neue Jahrtausend sollte er nicht mehr lebenskräftig eintreten.

Wie in Stil und Technik ist die Adagruppe auch im Kolorit eigenartig. Sie ist bei weitem die bunteste, farbenprächtigste der karolingischen Schulen. Eines ist dafür durchaus bezeichnend: Die anderen Gruppen kleiden die Evangelisten gern ganz in Weiss, d. h. in einen in den Lichtern weissen, in den Schatten blauen Ton, oder auch ganz in zarten Purpur, oder sie geben ihnen einen Mantel von intensiver Farbe und darunter eine Tunika in dem bewussten Weissblau. Anders die Adagruppe, welche ihren Evangelisten ein Gewand und einen Mantel von gleichwertiger, kräftiger Farbe giebt. Blau ist zwar namentlich für die Tuniken häufig, aber es ist nicht das zarte Weissblau, sondern ein ungebrochenes Blau. Um wieviel bunter dadurch die Bilder werden, bedarf keiner Ausführung. Hinzu kommt nun aber noch, dass die in kräftiger Farbe ausgeführten Tuniken mit einem andersfarbigen Futter versehen werden und zwar meist in dem uns aus Egbertpsalter und Poussayer Evangelistar an dieser Stelle so geläufigem Mennigrot! Wie genau sich die Farbenzusammenstellungen vererbt haben, zeigt ein Vergleich der Maiestas in der Initiale Q des Soissons-Codex[1]) mit der Heidelberger Kopie[2]). Die beiden Bilder des letzteren Codex haben aber viele koloristische Beziehungen zum Egbertpsalter, namentlich zu dessen mittleren Bildern, wie das ja nur der sonstigen Verwandtschaft entspricht. Eine gewisse Zartheit ist vorhanden, die zur Zeit des Übergangs zur ottonischen Malerei nur natürlich ist. Ist doch solche Zartheit des Kolorits für den Codex Egberti und die besten Werke der Vöge'schen Gruppe bezeichnend.

Indessen ist das Psalterium Egberti nicht mehr als ein Ausläufer der Gruppe der Adahandschrift zu fassen wie der Gero-Codex. Dort ist im wesentlichen nur die Initialornamentik »modernisiert«, sie zuerst ist dem Ansturm neuer Ideen erlegen. Bei Ruodpreht ist Vieles anders geworden. Dem hohen, steilen Format der Handschriften der Adagruppe ist das in ottonischer Zeit vorherrschende Quartformat vorgezogen worden. Die Initialen sind natürlich im ottonischen Rankenstil geschaffen, aber auch von der Bordürenornamentik ist fast nichts mehr der Adagruppe entlehnt ausser dem perspektivisch

[1]) Farb. Abb. Bastard, pl. 101.

[2]) Farb. Abb. Öchelhäuser, a. a. O. Taf. I.

vertieften Mäander; vielleicht der Akanthus, aber in durchgreifender Umgestaltung. Das so bezeichnende Ornament der in Würfelform zusammengesetzten Halbkreise, noch im Gerocodex und im Heidelberger Sakramentar, ist verschwunden. Dafür tritt eine neue und zumindestens in ihrer Anwendung fremdartige Ornamentik auf. Es verschlägt wenig, wenn wir einzelne Vorstufen, vielleicht richtiger Vorahnungen, in der Adagruppe nachgewiesen haben, wenn die Tierwelt der Purpurgründe zum erheblichen Teile von den Kanones jener Handschriften entlehnt ist. Das, was aus diesen überlieferten Elementen geschaffen ist, wirkt neu und fremdartig; die engsten Beziehungen zu den gleichzeitigen Arbeiten von ausgesprochen ottonischem Charakter liegen vor. Das Poussayer Evangelistar ist Träger einer Folge neutestamentlicher Scenen, die wieder auf die ottonischen, nicht die karolingischen Schulen hinweist. Gewiss hat auch die Vöge'sche Schule wie die Echternacher ein gut Teil ihrer Überlieferung von der Adagruppe geerbt, zumal in Evangelistenbildern und Kanonestafeln, aber Technik und Stil wie die Bildfolgen weisen daneben auf andere, im Gebiete der abendländisch-altchristlichen Kunst liegende Quellen zurück.

Das Psalterium Egberti wie der Codex von Poussay haben beide schon die Mischung mit dieser Richtung erfahren, die aber bei ihnen Stil und Technik noch nicht hat durchdringen können. Da herrscht die Nachwirkung der Adagruppe und mit ihr, wie mir scheint, eine altchristlich-orientalische Überlieferung.

Es liegt fast jenseits der Aufgabe, dem Stil des Psalteriums über die Karolingerzeit hinaus nachzugehen, aber es ist zu verlockend, den weltgeschichtlichen Ausblick in einige Worte zu fassen. Die Beziehungen der Adagruppe zum Oriente sind von Janitschek[1]) mehrfach berührt worden. Die reiche Ausstattung der Kanonestafeln ist hier der nächste Anknüpfungspunkt. Die Adagruppe ist darin von den übrigen karolingischen Schulen eben so scharf getrennt, wie sie etwa der syrischen Handschrift des Rabulas nahe steht. Janitschek selbst hat denn aber auch eine Anzahl weiterer Verwandtschaftspunkte in Bild und Ornamentik entdeckt und namentlich auf die merkwürdige Darstellung des Lebensbrunnens hingewiesen, die im Godescalc-Codex zuerst auftritt. Das orientalische Vorbild, das Janitschek nur vermutungsweise aufstellen konnte, hat Strzygowski[2]), der glückliche Finder des Etschmiadzin-Evangeliars, beigebracht.

Wenn nun Janitschek[3]) glaubte, mit diesen Beziehungen sei der orientalische Einfluss erschöpft, »das orientalische Element habe zwar ein bestimmtes Gebiet der Dekoration unmittelbar beeinflusst, trotzdem aber das Ikonologische zum grössten Teile, die Formensprache, die Technik gänzlich unberührt gelassen,« so hat er sich schwer getäuscht.

Die Schule ist ikonographisch wie stilistisch mit Orientalismen durchtränkt. Vöge[4]) hat in seiner weitausgreifenden Studie über die Bamberger Domskulpturen die Geschichte

[1]) Das orientalische Element in der Miniaturmalerei. Strassburger Festgruss an Anton Springer Berlin und Stuttgart. 1885. — Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. S. 29 ff. — Die Trierer Adahandschrift. S. 69 f. u. 90.

[2]) Etschmiadzin-Evangeliar S. 58 ff.

[3]) Strassburger Festgruss S. 4.

[4]) Über die Bamberger Domskulpturen: Repertorium für Kunstwissenschaft. XXII. 1899. S. 94 ff. — Vgl. auch Vöge's Besprechung zu Braun, Beiträge z. Gesch. d. Trierer Buchmalerei im früheren MA. Repert. f. Kunstwiss. XIX. 1896. S. 128 f.

der Überlieferung der griechisch-orientalischen Formensprache berührt, für die gerade die Adagruppe ihm ein wichtiger Punkt erscheint. Es mag befremden, dass Vöge gerade in einer Studie über plastische Werke zu diesem Ergebnisse gekommen ist, aber zweierlei Art sind die Anknüpfungspunkte. Zunächst hat Vöge zuerst die Verwandtschaft einer bestimmten Gruppe von Elfenbeinreliefs mit dieser Malerschule erkannt, unter denen die fünfteilige Tafel im South Kensington Museum[1]) und der verwandte Deckel der Evangelienhandschrift aus Lorsch[2]) die Hauptstücke sind. Sodann ist der Anschluss in der orientalischen Kunst am sichersten in der Skulptur, namentlich der Elfenbeinplastik nachzuweisen. Die fünfteilige Londoner Tafel hat immer für eine stark byzantinisierende Arbeit gegolten; noch in neuerer Zeit hat Stuhlfauth[3]) im Gegensatz zu den schwankenden Ansichten der älteren Gelehrten ihre Entstehung in Byzanz behauptet, während Graeven[4]) kürzlich die Vatikanische und die Londoner Tafel für Kopien eines byzantinischen Diptychons aus Justinianischer Zeit erklärt hat.

Für die Erkenntnis der Geschichte der christlichen Skulptur in den orientalischen Gebieten sind die Forschungen der letzten Jahre von umwälzendem Erfolge gewesen. Wir greifen ein Beispiel heraus, in dem sich der Umschwung der Meinungen am deutlichsten widerspiegelt: das Hauptwerk altchristlicher Elfenbeinplastik, die sog. Kathedra des Erzbischofs Maximianus von Ravenna (546—556), galt bisher als einer der unverrückbaren Ausgangspunkte in der Erkenntnis der italienischen Plastik des sechsten Jahrhunderts, um das sich andere Denkmäler gruppieren lassen sollten. Heute ist der Gedanke an italienischen Ursprung erschüttert; die Datierung, bisher einer der festesten Stützpunkte inmitten der Ungewissheit auf diesem Gebiete, stark zweifelhaft geworden. Corrado Ricci[5]) hat die Nachricht des Johannes Diaconus[6]) herangezogen, wonach im Jahre 1001 der Doge Pietro Orseolo II. dem Kaiser Otto III. eine »cathedra elephantinis artificiose sculpta tabulis« geschenkt hat, welche in Ravenna verblieb. Da diese Angaben vollkommen auf die noch erhaltene Kathedra passen, ist es höchst wahrscheinlich, dass sie in der That erst 1001 nach Ravenna kam, das Monogramm also anders aufzulösen ist. Für die Beurteilung des zeitlichen und örtlichen Ursprungs der Kathedra sind wir somit auf die Ergebnisse kunstgeschichtlicher Vergleichungen angewiesen. Der ikonographische Charakter scheint für vor-justinianische Zeit zu sprechen, als Entstehungsort kommt namentlich Ägypten[7]) in Frage, das die Heimat dieser und verwandter Skulpturen gewesen zu sein scheint.

[1]) Beste Abb. bei Stuhlfauth, Die altchristl. Elfenbeinplastik. Archäol. Studien herausg. von Joh. Fischer II. Freiburg i. B. u. Leipzig 1896. Taf. V.

[2]) Garrucci, tav. 457, 2.

[3]) a. a. O. S. 178ff.

[4]) Byzantinische Zeitschrift X. 1901. S. 1ff.

[5]) Arte Italiana decorativa e industriale VII. 1898. p. 42ff.

[6]) Mon. Germ. SS. VII. p. 34.

[7]) Strzygowski, Die christl. Denkmäler Ägyptens. Römische Quartalschrift. XII. S. 41. — Graeven, Frühchristl. und mittelalterl. Elfenbeinwerke. Aus Samml. in Italien. S. 26. — Vöge, Beschreibung der Bildwerke d. christl. Epochen. K. Museen zu Berlin. Die Elfenbeinbildwerke. Berlin. 1890. S. 3f. An ägypt. Ursprung glaubt auch Graeven, (Bonner Jahrbücher, Heft 105, S. 162f.), der die

Der Wechsel der Anschauungen über die sog. Maximianskathedra dient uns hier nur als Beispiel, wie die neuesten Forschungen die Wege zur Erkenntnis der orientalischen Elfenbeinplastik der frühchristlichen Zeit geebnet haben. Die Scheidung ihrer Denkmälergruppen und namentlich die schwierige Frage, welchen Anteil Byzanz und die einzelnen Provinzen des byzantinischen Reiches an ihnen haben, liegt ausserhalb des Themas. Wenn Graeven — ohne Vöge's Aufsatz und die Zusammenhänge mit der Adagruppe zu kennen — die beiden vorerwähnten karolingischen Tafeln neuerdings für Kopien einer byzantinischen Vorlage aus justinianischer Zeit erklärt hat, so ist dies ein neuer Beweis für die Zusammenhänge der Adagruppe mit dem Orient.

Der Zusammenhang der Elfenbeintafeln mit der Adagruppe ist ein auffallend enger, sowohl im allgemeinen Charakter wie in den Einzelheiten. Freilich sind die beiden Tafeln stilistisch sehr erheblich verschieden[1]), die Londoner scheint der karolingischen Malerei näher zu stehen. Aus der Adagruppe ist uns die Vorliebe für Arkaden bekannt, die reich gegliederten Säulenschäfte des Mittelfeldes der Londoner Tafel finden sich ganz ähnlich auf Kanonestafeln der Soissons-Handschrift, auch die Kapitäle entsprechen den dort beliebten Formen. Der Muschelnimbus ist vollauf für die Adagruppe bezeichnend. Und so lässt sich die Aufzählung der Einzelheiten fortspinnen, die Anlage der Kopftypen »mit dem strahlenden griechischen Auge«, die reiche Gewandung, mit der »rüschenartigen Fältelung der Säume«, das sind alles Züge, die in der Vergleichung der Buchmalereien uns beschäftigt haben.

Aber, um dem Einwand zu begegnen, die Annahme gleichartiger orientalischer Vorbilder allein erklärt die Ähnlichkeit von Bild und Skulptur nicht. Es ist dieselbe Umstilisierung vorhanden. Der Muschelnimbus z. B. ist in der orientalischen Kunst bis jetzt nicht nachzuweisen. Ein Urteil über die Entstehungszeit der Elfenbeintafeln wage ich nicht abzugeben. Die von Graeven beigebrachte Notiz über die von Abt Salemann von Lorsch gestifteten Elfenbeineinbände beweist nichts. Zunächst scheint der Codex mit den Elfenbeintafeln schon in einem älteren Bibliotheksverzeichnisse vorzukommen, sodann ist nicht gesagt, ob Salemann die betr. Elfenbeintafeln anfertigen liess oder sich ältere beschaffte. Der Deckel des Palatinus macht allerdings einen ottonischen Eindruck. Hierfür spricht auch seine Verwandtschaft mit anderen Elfenbeinreliefs. Auf einer sehr ähnlichen Tafel im Britischen Museum[2]) kehrt die Anbetung der Könige fast genau (im Gegensinne) wieder. Trotz der Variationen scheint ein gemeinsames Vorbild anzunehmen. Die Tafel im Britischen Museum hängt nun wieder mit einer Reihe von Reliefs zusammen, deren wichtigste ein Diptychon in böhmischem Privatbesitz, eine Tafel im Christl. Museum des Vatikan und zwei Reliefs eines aus Trier stammenden Buchein-

Identität mit der von dem Dogen geschenkten Kathedra bestreiten zu müssen glaubt. Sein Einwand, »der Fürst habe dem Kaiser nicht eine alte Scharteke zum Geschenk anbieten können«, ist hinfällig. Wir schätzen das Kunstverständnis des Dogen und des Kaisers höher ein, die gewiss den Wert der Kathedra zu würdigen wussten.

[1]) Unverständlich ist mir Graevens Vermutung, ihre Oberstücke seien vertauscht. a. a. O. S. 20f.

[2]) Graeven, Elfenbeinwerke aus Sammlungen in England Nr. 31.

bandes bei Lord Crawford[1]) sind. Sehr bemerkenswerter Weise verrät gerade der Trierer Deckel Beziehungen zum Codex Egberti, die Vöge's Scharfblick nicht entgangen sind. Die karolingische Schnitzschule der Adagruppe scheint also ganz wie die Malerei bis zur ottonischen Zeit fortgeblüht zu haben. Für die ikonographische Bedeutung dieser Reliefs ist natürlich die Datierung von grösster Wichtigkeit. Geben diese Tafeln Aufschluss über die Darstellung des Neuen Testaments in karolingischer Zeit? und sind sie Träger einer orientalischen ikonographischen Tradition, die der stilistischen entspricht? Letzteres scheint durchaus nicht der Fall zu sein. Neben der stilbestimmenden altbyzantinischen Überlieferung scheinen noch grundverschiedene Strömungen beteiligt zu sein, wie dies z. B. bei der Tafel in der Bodleianischen Bibliothek nachgewiesen ist.

Dieselbe Strömung, welche den Zusammenhang zwischen der orientalischen Elfenbeinplastik[2]) und den karolingischen der Adagruppe nahestehenden Skulpturen vermittelt hat, muss die malerische Verbindung hergestellt haben. Welcher Art diese Vermittlung gewesen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Auf die interessanteste Frage, wie die Begründer der Ateliers, in denen die Handschriften der Adagruppe und die verwandten Elfenbeinwerke entstanden, von der altbyzantinischen Stilwelle berührt wurden, haben wir keine Antwort. Ja, wir können uns kaum eine Vorstellung machen, wie denn diese orientalischen Handschriften aussahen, welche als die Vorbilder und Vorgänger angesehen werden wollen. Von den wenigen Bilderhandschriften, die uns der Osten aus jener Zeit bewahrt hat, füllt keine diese Lücke aus. Die bedeutendste Gruppe altbyzantinischer Bilderhandschriften, der Codex Rossanensis, die Wiener Genesis und das Pariser Matthäus-Evangelium sind durchaus andersartig im Stil. Die Rabulashandschrift ist überaus lehrreich, soweit die Ausstattung, Ornamentik und Ikonographie in Frage kommt, und bietet die zahlreichsten Vergleichspunkte dar, aber in Stilisierung wie Technik sind die Bilder viel weicher und unbestimmter, malerischer behandelt. Es gilt das auch von der Kreuzigung, deren früher Ursprung gewiss mit Unrecht angezweifelt worden ist. Das Bedürfnis nach fester Stilisierung, das Streben, die Figuren in die Formen eines Ideals zu zwängen, wie es der orientalischen Elfenbeinschnitzerei in hohem Masse eigen ist und eben in der Adagruppe wiederkehrt, treffen wir am deutlichsten im Etschmiadzin-Evangeliar. Ersichtlich ist es keine hervorragende Arbeit, sondern der derb-provincielle Nachklang einer leistungsfähigeren Schule. Ein Vergleich mit den Bildern des Egbertpsalters ist vielleicht nicht zu weit hergeholt. Es treten wirklich eigenartige Übereinstimmungen auf, in der primitiven Art der Faltenangabe, der schematischen Kräuselung der Säume, der Roheit der Kopftypen. In beiden Fällen ist von der stilistischen Eigenart nur das Äusserliche in missverstandener, dürftiger Form geblieben. Eine lebendigere Vorstellung gewinnen wir aus den Schlussminiaturen desselben Codex, in denen dasselbe Formenideal reicher und reiner bewahrt geblieben ist. In den Kopftypen kommt mehr

[1]) Abb. The Bateman Heirlooms. Auktionskatalog Sotheby, Wilkinson & Hodge, London. 1893. Taf. IV, V. — Phot. South Kensington Museum 14220. — Vgl. Vöge, Repert. XXII. S. 101.

[2]) Graeven vermutet, dass sich in Trier eine der Ravennatischen ähnlichen Kathedra befunden habe. Bonner Jahrb. 105. S. 154.

von der gewollten Schönheit zum Ausdruck; die grossen Augen unter den hohen Brauen, die lange schmale Nase und der kleine, feine Mund sind hier nicht ganz so leere Formeln geworden, wie auch die Gewandung reichere, wenn auch schon sehr schematische Behandlung zeigt. Immerhin können wir aus solchen Beispielen ahnen, welcher Art die Vorbilder der Adagruppe waren. Strzygowski hat ganz mit Recht darauf hingewiesen, dass das Etschmiadzin-Evangeliar fast dieselbe Bildfolge bietet wie der Godescalc-Codex: Lebensbrunnen, Christus und Evangelisten sind in beiden zu belegen. Dazu die ständige Wiederkehr der Arkadenanordnung, in der diese orientalischen Schulen, Malerei wie Plastik, unermüdlich sind. Die Muschelfüllung des Arkadenbogens, namentlich bei der Anbetung der Magier, lässt absehen, woher der Muschelnimbus der Adagruppe kommt. Wenn wir den phantastischen Reichtum der Rabulashandschrift mit dem Etschmiadzin-evangeliar verbinden, werden wir uns eine ungefähre Vorstellung einer Denkmälergruppe machen können, die jetzt verschollen ist, einst aber weit über Ort und Zeit ihrer Entstehung hinauswirken konnte.

Alle diese Erwägungen scheint freilich ein Einwand entkräften zu können. Widerspricht nicht die Eigenart der Technik, welche die Adahandschrift mit allen ihren Verwandten gemein hat, der orientalischen Ableitung? Wenn wir die Entwicklung der byzantinischen Kunst vom Bilderstreite ab mit der abendländischen in Parallele stellen, so wird der Gegensatz malerischer Auffassung dort und zeichnerischer hier auf Schritt und Tritt hervortreten, auch wenn wir nicht nur ausgewählte Leistungen byzantinischer Malerei wie die bekannte sog. aristokratische Psaltergruppe, sondern Durchschnittsarbeiten in Vergleich ziehen. Jenen Bildern, die ihr Charakter den Malereien der ersten römischen Kaiserzeit innerlichst verwandt zeigt, hat das Abendland nichts an die Seite zu stellen. Selbst die besten Leistungen der sog. Palastschule, die in Parallele gestellt zu werden verlangen, bleiben weit dagegen zurück!

Eine tiefere Wesensverschiedenheit, als sie zwischen Palastschule und Adagruppe besteht, ist nicht denkbar. Überfliegen wir die nächsten drei Jahrhunderte deutscher Kunstgeschichte, so beobachten wir das Absterben aller dieser malerischen, gewissermassen »illusionistischen« Richtungen. Während in karolingischer Zeit ein Atelier wie das von Hautvillers selbst mit der farblosen Zeichnung »malerische« Wirkungen zu erzielen weiss, ist in der Zeit ausgebildeten romanischen Stils, etwa um 1100, auch die sorgfältigste Deckmalerei in ihrem Wesen zeichnerisch: ein unbestimmter Umriss wird undenkbar, Alles umzieht das feste Liniennetz. Begreiflicher Weise konnte da die Federzeichnung leicht die Malerei ersetzen, daher ihre ungeheure Verbreitung.

Ganz anders in Byzanz! Wenn dort die Federzeichnung keine irgendwie nennenswerte Ausbildung erfahren hat, so liegt die Ursache in dem ganz anderen Verlauf der malerischen Entwicklung. Das byzantinische Mittelalter kennt keine Malerei in der Auffassung und Technik der Adagruppe! Stil und Technik bleiben malerisch. Ja, was damit eng zusammenhängt, der Farbensinn scheint sich nicht nur erhalten, sondern dauernd fortentwickelt zu haben. Gerade um die Zeit, wo im Abendlande die lineare Auffassung das Bild ganz durchsetzt hat, entstehen in Byzanz Werke einer glühenden Farbenpracht, wie sie nur der Orient hervorzuzaubern gewusst hat. Aber trotzalledem müssen vor

dem Bilderstreite andere Strömungen, denen das lineare, zeichnerische Element Bedingung war, vorhanden gewesen sein, wenn auch vielleicht nur lokal begrenzt. Wir schliessen das nicht nur aus der karolingischen Nachfolge, — man könnte ja einwenden, das Abendland habe erst die Vorlage in diesem Sinne umgewandelt, — das Etschmiadzin-Evangeliar selbst gehört dieser Strömung an: die Abbildungen lassen an der zeichnerischen Weise des Malverfahrens keinen Zweifel; Strzygowski hat leider der technischen Seite keine Beachtung geschenkt. Andere Handschriften, die uns im Original vorgelegen haben, schliessen sich dieser Richtung an. Bis heute vermag ich drei solcher Arbeiten zu nennen, alle drei nach dem Urteile Henry Omont's, das ich hier wiedergeben darf, etwa dem neunten Jahrhundert angehörig. Der interessanteste, freilich auch jüngste Codex der drei ist ein Hiob der Vaticana (Cod. Vat. gr. 749), dessen zahlreiche Bilder das eingehendste Studium verdienen: es ist eine jener Bildfolgen, die an der Grenze zwischen Altertum und Mittelalter stehen. Der zeichnerische Charakter ist ganz durchgehend, anfangs ist Alles, auch die Fleischteile fest schwarz umrissen; im Innern kräftige, strichweise Modellierung in Lokalfarbe. Ab fol. 38 wechselt die Behandlung der Fleischteile, die nunmehr braun gezeichnet werden, aber an Auge und Nase ungewöhnliche blaue Striche erhalten. Im zweiten Bande ist die schwarze Umreissung wieder durchgeführt, dazu viel grüne und blaue Linien in den Gesichtern.

Gegenständlich weniger interessant ist die Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz in der Ambrosiana in Mailand (E. 49—50 inf.)[1]) mit einer Fülle von Randbildern. Das Unmalerische geht hier so weit, dass fast alle Gewänder in Gold ausgeführt sind, in dem natürlich statt jeder Modellierung nur Zeichnung (braunschwarz, teilweise rot) möglich ist. Aber auch wo farbige Gewänder vorkommen, wie in den Fleischteilen ist die Behandlung nicht minder zeichnerisch. Das Schönste an der Handschrift ist eine Zierseite: Ein Purpurkreis mit Goldschrift ist von herzförmigem Flechtwerk eingefasst; der Kreis ruht auf grünem Grunde in Goldrand über einer Vase zwischen zwei goldenen Hirschen. Ähnliche Zierseiten, aus Kreis und Rechteck verbunden, bietet auch die Adagruppe[2]).

Das dritte Beispiel dieser frühbyzantinisch-zeichnerischen Richtung ruht in der Pariser Nationalbibliothek[3]) (Ms. grec 923 S. Joannis Damasceni sacra parallela). Die Handschrift steht dem Codex der Ambrosiana ganz nahe. Die Illustration besteht wie dort aus Randbildern, unter denen eine Fülle kreisförmig gerahmter Medaillons; grössere Darstellungen fehlen ganz. Gold herrscht unbedingt vor, selten findet sich ein andersfarbiges Gewand. Die Figuren scheinen alle auf dem Golde rot vorgezeichnet und dann schwarz, aber nicht genau deckend nachgezogen zu sein. Hände und Füsse, bei nackten Figuren der ganze Körper, pflegen braun gezeichnet zu sein. Die Gesichter sind in hellrötlichem Tone gehalten mit mennigroten Strichen am Munde. Die dunkelste Zeichnung

[1]) Kondakoff, Histoire de l'art byzantin Paris 1886 II. S. 162 ff.

[2]) Eine äusserliche Ähnlichkeit mit der Adagruppe besteht in der Verwendung grossen Formats von hoher, steiler Form (die oben gen. drei Hss. messen 381 × 272, bezw. 440 × 325, bezw. 358 × 248 mm) und in der Verteilung der Schrift in zwei Spalten (in der Vatik. Hs. nur bei den Vorreden).

[3]) Kondakoff, a. a. O. S, 163 ff.

ist an Oberlid, Augenstern, Nasenlöchern und Mund. Brauen und Nasenrücken sind heller und zwar, wie der Strich unter den Augen, oft grünlich. An der Nase liegen zuweilen je eine grüne, weisse und hellbraune Linie nebeneinander. Aus der ungeheuren Fülle so behandelter Bilder heben sich nur drei Blätter heraus, fol. 134, 270, 289, die auch von anderer, ungefähr gleichzeitiger Hand beschrieben sind. Auf ihnen hat eine ungleich malerischere Behandlung Platz gegriffen, es ist wirkliche Modellierung vorhanden, eine erhabene Schönheit spricht aus ihnen. Um so mehr müssen wir bedauern, dass die drei besprochenen Handschriften Kunstwerke verhältnismässig niederer Art sind. Indessen kann ihre technische Eigenart nicht auf Rechnung ihrer künstlerischen Qualität gesetzt werden. Ist die stilistische Eigenart dieser Codices für eine bestimmte Periode altbyzantinischer Kunst bezeichnend, oder ist sie als Nachwirkung einer lokal zu umgrenzenden Richtung innerhalb jener zu erklären? Das letztere ist unbedingt wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, um wie viel mehr sich doch sicher ältere Bilderhandschriften wie der Codex Rossanensis und seine Verwandten, der mittelbyzantinischen Kunst annähern. Wenn die Ergebnisse der Forschungen über die Elfenbeinplastik dazu führen, Werke, die zu der Stilrichtung jener Codices entschieden Beziehung haben, in Ägypten zu lokalisieren, wenn ferner in der syrischen Buchmalerei ganz unzweifelhaft eine nicht geringe Verwandtschaft vorhanden ist, sollte dann die Vermutung zu kühn sein, dass im Süden des byzantinischen Reiches die Heimat dieser Stilentwicklung ist? Das ununterbrochene und schnelle Fortschreiten der Forschung auf diesem Gebiete lässt hoffen, dass die Zeit nicht mehr fern ist, wo auch diese Probleme werden endgiltig gelöst werden können.

Mutmasslich lag also in Syrien die Heimat der Schule, aus deren Anregung die Adagruppe entstanden ist. Auf welchem Wege nun die Verbindung zwischen karolingischer und syrischer Kunst hergestellt worden ist, entzieht sich heute noch unserer Kenntnis. Dass die Adagruppe gerade die älteste der karolingischen Schulen ist, lässt mutmassen, dass die Richtung vielleicht schon länger im Abendlande eingebürgert war.

In der insularen Kunst der Iren und Angelsachsen fehlt es nicht an einzelnen Anklängen. Schon das berühmte Cambridger Evangelienbuch[1]), wie spätere angelsächsische Codices, namentlich das Buch in Stockholm[2]), lassen eine gewisse Verwandtschaft mit der Adagruppe durchblicken; aber es wäre zu verwundern, wenn der Einfluss der blühenden orientalischen Malerschule nicht schon in so früher Zeit sich bis nach England hin fühlbar gemacht hätte. Trotzdem kann diese insulare Kunst nicht den Vermittler gespielt haben, denn die karolingische Schule steht dem gemeinsamen Vorbilde entschieden näher. Weit eher könnte Italien das Mittelglied gewesen sein, aber es fehlt an Beweismaterial für diese Vermutung. Wichtig genug ist freilich das Evangelienbuch des Britischen Museums (Add. 5463), wenn es wirklich unter Abt Atto (739—760) in St. Vincent am Volturno

---

[1]) Beste Abb. The Palaeographical Society. Facsimiliales of mss. and inscriptions ed. by E-A. Mond and M-E. Thompson. London 1873—83. Serie I. Taf. 33, 34 u. 44.

[2]) Abb. bei Westwood, Facsimiles of the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish manuscripts. London. 1868 pl. I. und J. Belsheim, Codex aureus s. Quattuor Evangelia ante Hieronymum latine translata. Christianiae. 1878.

geschrieben ist[1]). Die Kanones hängen zweifellos mit der Adagruppe zusammen, und das gilt schon von der Harleian-Handschrift 1775[2]) saec. VI—VII. Aber diese Zusammenhänge auf dem Gebiete der Kanonesornamentik sind doch nicht ausreichend, um auf sie hin eine Zwischenstufe anzunehmen, welche die Adagruppe in ihrem ganzen Reichtum in Bild, Ornamentik und Technik erklären könnte. Dass altchristliche Bilderhandschriften italienischen Ursprungs wie die Quedlinburger Italafragmente einer ganz anderen Richtung angehören, bedarf nicht erneuter Erwähnung.

Versagt also hier das Material, soweit Handschriften in Frage kommen, so können Denkmäler der monumentalen Kunst diese Lücke einigermassen ausfüllen, wir meinen die Mosaiken Roms, in denen sich die Kunstgeschichte der ewigen Stadt widerspiegelt. Sie sind vielleicht zur Vergleichung um so eher geeignet, als die technische und stilistische Eigenart der Adagruppe sich gewiss nicht ohne engen Zusammenhang mit der monumentalen Kunst entwickelt hat!

In den Mosaiken von S. Cosma e Damiano, unter Felix IV (526—530) entstanden, lebt noch der grosse, aus der Antike hervorgegangene Stil der altchristlichen Zeit. Ein Jahrhundert später ist die Tradition abgerissen, die Mosaiken von S. Agnese fuori le mura und der Kapelle des hl. Venantius am Lateranischen Baptisterium gehören einer Richtung an, die zweifellos vom Oriente aus beeinflusst worden ist. An einzelnen Stellen, zumal bei den Engeln in der Apsis der letztgenannten Kapelle, scheint das Ideal der Adagruppe durchzuschauen. Es gilt das von der Technik wie vom Stil. Eine Hinneigung zum Flächenhaften bricht hervor, namentlich bei den Engeln sind die Gewänder schwarz, die Fleischteile rotbraun konturiert, während im Gesicht das doppelte Farbenspiel herrscht, das der stilgerechten Formprägung so trefflich Vorschub leistet. Von nun an ist der malerische Mosaikstil in Rom vollständig verschwunden. Die folgenden Arbeiten, wir überspringen die kleineren und geringeren, legen nur noch Zeugnis ab, wie das Verfahren immer flächenhafter, immer leerer wird. Die farbige Umrisszeichnung, fast ohne jede Modellierung im Lokalton, tritt in die Herrschaft ein. Derart waren die Mosaiken des Oratoriums Papst Johannes VII. in St. Peter. Leider sind die auf uns gekommenen Zeichnungen recht dürftig. Es ist tief zu beklagen, dass wir von diesem Werke, mit dessen Bedeutung für die Vorgeschichte der mittelbyzantinischen Ikonographie nur der Codex Rossanensis wetteifern kann, eine so dürftige Kenntnis haben. Für die Beurteilung der Technik und des Stils genügen die erhaltenen Bruchstücke. In derselben Bahn bewegen sich endlich die zahlreichen Mosaiken, mit denen der prachtliebende Papst Paschalis I. (817—824) die Wände zahlreicher Kirchen schmücken zu können glaubte. Dass jenseits der Alpen um dieselbe Zeit die Malerei der karolingischen Renaissance sich anschickte, ihre höchsten Triumphe zu feiern, möchte im Anblick dieser Mosaiken schier unglaublich scheinen. Es ist unmöglich, in der zeichnerischen Weise dieser Werke von unglaublicher Dürftigkeit des Stilgefühls die Vorläufer oder gleichzeitigen monumentalen

---

[1]) (E. M. Thompson), Catalogue of ancient manuscripts in the British Museum. London. 1884. II. S. 18 f. — Die Hs. war im XV. Jh. in Benevent.

[2]) Ebenda S. 14 f.

Vertreter der Adagruppe erkennen zu wollen. Überdies ist das Verfahren keineswegs übereinstimmend, vielmehr von der zeichnerischen Tendenz abgesehen kaum ähnlich zu nennen. Die schwarze Umreissung ist keineswegs Bedingung, die farbige — blau oder grün bei weisser Kleidung — im Gegenteil beliebter. Die Fleischteile pflegen rotbraun umzeichnet zu sein, die Gesichtsinnenzeichnung ist meist schwarz, die Nase kennzeichnen gern drei schwarz-weiss-rote Striche. Grelle rote Flecke stehen an Wangen und Mund, während um die Augen häufig blaue Schatten liegen. Aber alle diese technischen Unterschiede ausser Acht gelassen, bleibt der innerliche Wesensunterschied, der nochmals betont sei: In jenen Verfallsmosaiken ist die zeichnerische Technik das Zeichen der Unfähigkeit nach jeder Richtung hin, in den Miniaturen ist sie ein Ausdrucksmittel einer Kunst, die nach der prägnantesten Verkörperung ihres stilistischen Ideals drängt.

Es kann demnach nicht zweifelhaft sein, dass die Adagruppe nicht aus einer im Abendlande schon lange eingebürgerten Tradition hervorgegangen ist. Einflüsse der grossen orientalischen Schule sind gewiss schon früher herübergekommen und haben sowohl die irisch-angelsächsische wie die römische Kunst berührt. Gerade in letzterer, in den Mosaiken des 7.—8. Jahrhunderts sind ja die Einflüsse so klarliegend und durch die geschichtlichen Verhältnisse erklärt. Bestiegen doch neun Morgenländer den Stuhl Petri in wenig mehr als hundert Jahren (642—752).[1] Wie eng das Verhältnis der römischen Mosaiken zu den byzantinischen zu denken ist, diese Frage kann heute noch nicht beantwortet werden. Nach den Kuppel-Mosaiken der Sophien-Kirche in Saloniki[2] zu urteilen, sank auch die byzantinische Kunst auf eine Stufe ähnlichen Verfalls, wie wir ihn in Rom beobachtet haben.

Die Adagruppe erscheint darum um so mehr als ein Werk der karolingischen Rennaissance: nur dass man hier nicht auf die römische Kunst zurückgriff, sondern auf die altbyzantinische. Die Kraft der Schule reichte aus, diese fremden Vorbilder zu bemeistern und eine neue eigenartige Richtung daraus zu schaffen, die Lebenskraft genug besass, zwei Jahrhunderte hindurch fortzuwirken.

---

[1]) Vgl. Beissel, Bilder. S. 200 f.

[2]) Abb. publ. von Redin in den *Βυζαντινὰ Χρονικά* (Russ.) VII, 1899. Taf. 12—16.

* * *

Fünftes Kapitel.

Trier oder Reichenau?

Entstand der Egbertpsalter in der Diöcese Trier? — Die inneren Gründe für und wider. — Die Trierer Kunst unter Egbert. — Die Echternacher Malerschule und ihre Vorstufe: die Gruppe des Registrum Gregorii. — Ihr Charakter vom Egbertpsalter durchaus verschieden. Letzterer dagegen dem Codex Egberti und der von Vöge bearbeiteten Schule verwandt. — Wesen und Umfang dieser Schule. — Die Hypothese Trierer Ursprungs unhaltbar. — Die Gründe für die Entstehung in der Reichenau. — Der Egbertpsalter ein Übergangswerk zwischen der älteren und jüngeren Richtung der Reichenauer Schule. — Die Reichenau als Vorort der deutschen Malerei der Ottonenzeit.

Bei dem Versuch, den Entstehungsort des Egbertpsalters festzustellen, dürfen wir uns nicht auf den Codex selbst beschränken. Die vorhergehenden Kapitel zeigen den Psalter im Mittelpunkte der bedeutendsten künstlerischen Strömungen des zehnten Jahrhunderts. Wir haben im zweiten und dritten Kapitel den Schulkreis umgrenzt, in den der Codex gehört, und darin wieder die engere Gruppe, der dieselbe Künstlerindividualität zu Grunde zu liegen scheint, festgestellt, während das vierte Kapitel die Geschichte der Stilentwicklung dieser Handschrift, ihr Verhältnis zur karolingischen und selbst altchristlichen Kunst aufhellt. Nachdem die Betrachtung so eine weltgeschichtliche geworden ist, ist es doppelt interessant, die Frage aufzuwerfen, ob denn der Entstehungsort des Psalters derselbe ist, an dem diese wechselvolle Kunstentwicklung stattgefunden hat.

Die Frage nach dem Ursprungsort des Egbertpsalters scheint eine der einfachsten, die sich im Umkreise der Herkunftsbestimmung derartiger Prachthandschriften denken lässt. Der Empfänger des Codex ist uns wohl bekannt, vom Verfertiger wenigstens der Name. Eine lange Reihe von Heiligenbildern vermehrt die lokalen Hinweise, ihr entspricht eine eigenartige Litanei. Ein Trierer Erzbischof ist der Empfänger, Trierisch sind die Heiligen der Bilder und der Litanei. An der ursprünglichen Bestimmung der Handschrift, ihrer Anfertigung für Trier ist nicht zu zweifeln. Trotzdem ist der Trierer Ursprung von Kraus und Edm. Braun[1]) in Frage gestellt und die Entstehung nach der Reichenau verlegt worden. Wäre der Egbertcodex mit seinen Widmungsbildern nicht erhalten, nie würde diese Idee aufgetaucht sein!

Dr. Sauerland hat die in Frage kommenden Momente bereits besprochen. Die Trierer Bischofsreihe, welche die engste Verknüpfung mit der Diöcese Trier herzustellen scheint, wird durch ihre Unordnung gerade zu einem Hindernis der Annahme Trierer

[1]) Über Kraus' Ansichten vgl. oben S. 6 f. — Braun, Beiträge, S. 77.

Entstehung. Dasselbe gilt von der Litanei, aber ausser den ungeordneten Trierer Bischöfen ist dort auch der hl. Adelbert, ein Begleiter des hl. Willibrord, hervorgehoben, und seine Erwähnung ist ein Grund mehr, den Psalter unter der direkten Einwirkung Egberts entstanden zu denken. War doch der hl. Adelbert in Egmont verehrt, zu dem Egbert vom elterlichen Hause her Beziehungen unterhielt[1]), und haben wir doch für seine Verehrung des hl. Adelbert das bedeutsame Zeugnis, dass es dem Ruopertus, Insassen des Klosters Metlach, den Auftrag gab, das Leben des hl. Adelbert zu bearbeiten. Der Gedanke liegt nahe, in diesem Ruopertus den Schreiber des Psalters zu sehen.

Metlach besass am Ende des zehnten Jahrhunderts eine blühende Klosterschule[2]). Abt Ratwich hatte zwei Klosterinsassen zur Ausbildung zu Gerbert von Reims geschickt, die nach vollendeten Studien ins Kloster zurückkehrten und dort weiter wirkten. Mit ihnen wird wieder Ruopertus, der Verfasser der Vita S. Adalberti in Schulzusammenhang gebracht. Gerbert stand mit Abt Nithard in Briefwechsel; drei Briefe von ihm sind an einen Remigius gerichtet, der zweimal als »monachus Treverensis« bezeichnet wird. Nithard und Remigius sind vielleicht die beiden Schüler Gerberts. Remigius, später Abt von Metlach, war als Gelehrter und Musiker gleich ausgezeichnet. Otto II. (?) soll ihm ein Gedicht gesandt haben, in dem er ihn als den bedeutendsten Musiker seiner Zeit feierte. In einem der Briefe Gerberts wird er um eine Abschrift der Achilleis des Statius gebeten, für die Gerbert sich in einem späteren Briefe bedankt. Er verspricht ihm dafür die von Remigius gewünschte Himmelskugel. Metlach mag sehr wohl auch eine Pflegestätte der bildenden Künste gewesen sei. Noch in die Zeit Egberts fällt der Beginn des Baues der Marienkirche, des sogenannten alten Turmes, einer Nachbildung der Aachener Pfalzkirche[3]). Indessen alle diese Nachrichten von gelehrten Studien, Handschriftenabschreiben und Bauthätigkeit vermögen keinen Beweis dafür zu bringen, dass der Egbertpsalter dort geschrieben sein müsse, und auch die Nennung des hl. Adelbert und die Namensübereinstimmung[4]) des Schreibers mit dem Verfasser der Vita berechtigen nicht zur Annahme ihrer Identität, solange nicht künstlerisch verwandte Handschriften ebenfalls mit Metlach in Beziehung gebracht werden können — und nach dieser Seite hin haben die Untersuchungen kein Ergebnis zutage gefördert.

In der Nennung des hl. Adelbert in der Litanei sehen wir also ein Moment, welches auf eine persönliche Anteilnahme Egberts an der Herstellung, bezw. Bestellung des Codex, nicht aber auf den Entstehungsort deutet. Dies um so mehr als die Auswahl des Bilderkreises der Handschrift, die in der Geschichte der Psalterillustration vereinzelt dasteht, uns ebenfalls dem Geiste Egberts entsprungen zu sein scheint. Zu dieser Annahme führt sowohl der bereits oben erwähnte Umstand, dass die ältesten Trierer Bischofskataloge zur Zeit Egberts oder bald darauf entstanden sind, als die Vergleichung mit dem Petrusstabe oder vielmehr der unter Egbert gefertigten Fassung, einst in Trier,

[1]) Marx, a. a. O. II. Abt. I, S. 339 ff.

[2]) Lager, Urkundl. Gesch. der Abtei Metlach Trier. 1875. S. 29 ff.

[3]) v. Cohausen, der alte Turm zu Mettlach eine Polygonalkirche nach dem Vorbilde des Aachener Münsters aus dem Ende des X. Jahrhunderts.

[4]) Der Unterschied Ruopertus = Ruodpreht ist freilich bemerkenswert.

jetzt im Limburger Dome. Ihr Schmuck besteht aus einer grossen Anzahl Brustbildern und zwar sind es am Knaufe der Hülse, in Email, die vier Evangelistensymbole, Petrus, Maternus, Valerius und Eucharius, darunter an der Hülse in Goldrelief weitere zehn Trierer Bischöfe bis auf Egbert und zehn Päpste bis auf den gleichzeitigen Benedict VII († 983). Die Bischofsreihe ist nicht gleich der des Egbertpsalters, es fehlen Legontius, Magnericus, Abrunculus, dafür sind Severus und Egbert hinzugekommen. Sehr beachtenswert ist ferner, dass die im Psalter vermisste chronologische Reihenfolge streng eingehalten ist. Wenn also der Egbertpsalter in der Grundidee der Ausstattung unzweifelhaft unter Egberts Einwirkung steht, so macht die Unordnung in der Abfolge der Bischöfe die Entstehung in der Diöcese Trier, unter den Augen Egberts, durchaus unwahrscheinlich. Daraus folgt keineswegs, dass die Handschrift nicht auf Bestellung und nach Angaben Egberts angefertigt sei. Wenn wir in Erwägung ziehen, dass der Bedarf Egberts an Bilderhandschriften ein sehr grosser war und andererseits, dass das Verständnis des kunstsinnigen Kirchenfürsten sehr wohl die Vorzüge verschiedener Künstler und Schulen zu beurteilen und schätzen wusste, so hat die Annahme nichts Bedenkliches, dass Egbert ausser dem Codex Egberti auch andere Handschriften auswärts in Auftrag gab. Unsere Erläuterung der Handschriften, welche sich mit ihm in Beziehung setzen lassen, hat die hervorragende Qualität, aber auch die stilistische Verschiedenartigkeit aufgezeigt. Gerade die »Qualität« ist es, welche allen in gleichem Masse eigen ist; nur ein Mann auserlesenen Geschmacks konnte Künstler verschiedener Richtung, aber gleicher Vortrefflichkeit beschäftigen. Man wende nicht ein, dass der Egbertpsalter im Figürlichen so viel geringwertiger sei: in ornamentaler Hinsicht ist er gewiss allen gleichzeitigen Arbeiten ebenbürtig, und sollte nicht einen Mann, unter dem gerade das Kunsthandwerk, die Emailmalerei und Goldschmiedekunst, so zur Blüte kam, diese Seite der Buchmalerei besonders gefesselt haben?

Aber ganz abgesehen davon, dass die Bedeutung auswärtiger Künstler ihnen die Bestellungen zuwenden mochte, so ist zunächst zweifelhaft, ob Egbert bei dem Antritt seines Amtes in seiner tief zerrütteten Diöcese Künstler genug gefunden hätte, seinen Aufträgen zu genügen. Von der Zahl der durch ihn beschafften Prachthandschriften ist es schwer sich eine Vorstellung zu machen, aber sie wird beträchtlich gewesen sein. Aus St. Paulin stammen der Codex Egberti und das Berliner Epistolar, aus dem Dom der Egbertpsalter und das Registrum Gregorii; nichts erhalten oder bekannt ist von den »plenaria«, die er dem Dome schenkte, von den Handschriften, welche die Abtei Egmont erhielt, von einem Sakramentar, um das Adalbert von Reims bat, und wahrscheinlich hat Egbert noch viele andere Kirchen mit solchen Geschenken bedacht; wir vermuten sie für St. Eucharius (St. Matthias), wo er eine Procession einrichtete »cum textibus evangelii gemmatis«. Wie schon diese Stelle besagt, muss mit der Herstellung der Prachthandschriften die Goldschmiedekunst Hand in Hand gegangen sein. Ihre Erzeugnisse sind vielleicht in noch höherem Masse der Vernichtung anheimgefallen. Immerhin bieten der Andreastragaltar, die Hülle des hl. Nagels in Trier und der Petrusstab Anhaltspunkte der Beurteilung. Leider ist der Einband des Codex Egberti, der in vieler Beziehung ausserordentlich wertvoll gewesen wäre, im achtzehnten Jahrhundert zerstört worden. Von den Handschriften, die uns im zweiten Kapitel beschäftigt haben,

hat keine ihren ursprünglichen Prachtband bewahrt; das Schicksal hat sie nicht so sorgfältig gehütet wie den Bamberger Domschatz.

In Trier waren also unter Egbert zweifellos die bildenden Künste zu Hause, nur wissen wir nicht, inwieweit ihre Pflege auf eine einheimische Tradition zurückging oder erst durch den kunstliebenden Erzbischof dorthin von ausserhalb übertragen wurde. Und doch ist gerade dieser letztere Punkt für unsere Untersuchungen der wesentlichste. Auch die engste Übereinstimmung zweier Bilder, die zweifellose Identität der Künstlerhand kann den Beweis nicht bringen, dass die Werke am selben Orte entstanden sind. Der Charakter der Schule wandert mit dem Künstler, und warum sollte Egbert nicht die Maler, deren Talente er schätzen gelernt hatte, in seine Diöcese zu ziehen gewusst haben? Es können also sehr wohl Werke in Trier entstanden sein, auch wenn ihr Charakter nicht trierisch ist.

Die bedeutendsten Zeugnisse für die künstlerische Thätigkeit in Trier sind einige Briefe, die kein Geringerer als Gerbert für Bischof Adalbero von Reims an Egbert schrieb[1]). Es handelt sich um ein Kreuz, für das von Reims aus Zeichnung und Material nach Trier gesandt wurden. Die Trierer Künstler müssen sich nicht geringen Ruhmes erfreut haben, denn es heisst in dem ersten der betreffenden Briefe: »Exiguam materiam nostram magnum ac celebre ingenium vestrum nobilitabit, cum adjunctione vitri, tum compositione artificis elegantis«. Die »adjunctio vitri« ist gewiss auf die Verwendung von Email oder geschnittenem Glas zu beziehen, wie sie uns z. B. an dem Egbertischen Andreastragaltar begegnet. Beissel[2]) hat eine Vermutung ausgesprochen, wonach auch Trierer Künstler in Reims thätig gewesen wären. Ein Brief Gerberts[3]) handelt von einem Mönche Gozbert, den Adalbero zurücksendet, nachdem er in Reims lange Zeit hindurch seine Dienste in Anspruch genommen hat, wofür er (Adalbero) sich Egbert nicht wenig zu Danke verpflichtet fühlt. Nun stand im Kloster St. Maximin[4]) vor dem Sommerspeisesaal ein kostbarer Brunnen, von zwei Mönchen des Klosters, Gosbert und Absalom, gegossen. Nach Hontheim[5]) enthielt die Inschrift den Namen des Abtes Folcard. Beissel vermutet nun in diesem einen Abt vom Ende des zehnten Jahrhunderts (Folmar oder Folcard), nicht einen Folcardus, der noch in der ersten Hälfte des neunten

---

[1]) Abgedr. bei Migne, Patrologia Latina. Bd. 137. Nr. 27 und 29. S. 514. Vgl. dazu eine Mitteilung von Prof. Marx in den Mitt. aus dem Gebiete der kirchlichen Archäologie und Geschichte der Diöcese Trier von dem historisch-archäologischen Verein, I. 1856. S. 132 f. — Ad. Goerz, Mittelrhein. Regesten. Coblenz. 1876. S. 313 (987).

[2]) Beissel, Erzbischof Egbert von Trier und die byzantinische Frage. Stimmen aus Maria-Laach. XXVII, 260 ff.

[3]) Die von Beissel vermutete Identität des G. in Nr. VI (a. a. O. S. 507) mit dem Gozbert in Nr. XI (S. 510) scheint mir zweifelhaft. Dort heisst es »per nostrum G.« — Adalbero empfängt Nachrichten durch ihn, die Egbert schriftlich zu senden nicht gewagt hätte, — hier »Gozbertum monachum sicut numquam contra vestrum velle tenere tentavimus, sic ex nostra sententia .. reducemus«.

[4]) Vergl. dazu Keuffer, Bücherei und Bücherwesen von S. Maximin im Mittelalter. Jahresber. der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier 1894—1899. Trier. 1899. S. 79.

[5]) Prodromus hist. Trevirensis. Aug. Vindelicorum 1757. I p. 1003.

Jahrhunderts, also erhebliche Zeit vor der Normannen-Verwüstung gelebt haben soll. Es würde dann nicht ausgeschlossen sein, dass der von Gerbert erwähnte und geschätzte Gozbert eben dieser Künstler wäre. Alle diese Vermutungen stürzen aber vor der Beweiskraft einer Zeichnung des Brunnens in sich zusammen, die Alex. Wiltheim für seine (unedierten) St. Maximiner Annalen anfertigen liess und die F. X. Kraus[1]) in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel wieder auffand. Nach dieser Zeichnung geurteilt, ist der Brunnen ein Werk viel späterer Zeit, wohl unter einem Abte Folcmar entstanden, der im Anfange des XII. Jahrhunderts starb; also etwas früher als das berühmte bronzene Taufbecken der Bartholomäuskirche in Lüttich.

Ein anderer Brief Gerberts bezieht sich geradezu auf eine mit Bildern oder wenigstens Initialen geschmückte Handschrift[2]). Adalbero lässt darin Egbert durch Gerbert bitten: »Sit etiam is qui relator nostrorum librorum esse debet, Sacramentalis auro decentissime insigniti lator. Quippe nonnulla quae placuerint quam citissime rescribemus, ac per eumdem latorem volumen nullo genere inferius deponemus«.

Dass in Trier Handschriften hergestellt wurden, und dass solche nicht schmucklos blieben, ist schliesslich selbstverständlich. Wenn wir Edmund Braun's »Beiträgen zur Geschichte der Trierer Buchmalerei« folgen, ist freilich die Zahl der in Trier entstandenen Denkmäler eine sehr grosse und sehr vielseitige, aber weder ist es Braun geglückt, einen inneren Zusammenhang zwischen den von ihm behandelten Denkmälern nachzuweisen, noch sind im Einzelfalle die Beziehungen zu Trier richtig nachgewiesen. Schon der Ausgangspunkt des Buches, das Sakramentar der Freiburger Bibliothek, ist mit Unrecht dem Trierer Kreise zugewiesen; es gehört vielmehr nach Köln, dessen Malerei ich an anderer Stelle bearbeiten werde. Wir können uns an dieser Stelle nicht in eine Polemik gegen Braun einlassen. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, den Entstehungsort einzelner aus dem Schulzusammenhange gerissener Denkmale festzustellen. Das Material drängt zur prinzipiellen Entscheidung einer Frage von grösster Tragweite: War Trier der Sitz einer der bedeutendsten Schulen vom achten bis zehnten Jahrhundert? Damit sinken alle Werke mehr provinzieller, untergeordneter Art, die nicht im Zusammenhange der grossen Schulen stehen; doch soll natürlich die Bedeutung, die auch sie im Einzelfalle erlangen können, nicht geleugnet werden. Eine Handschrift solcher Art ist u. E. das Lektionar in Paris[3]) (Bibl. Nationale, nouv. acq. lat. 1541), das sicher schon im elften Jahrhundert in St. Maximin war. Der kreuzförmig gemusterte Purpurgrund der Zierseite (fol. 2') erinnert lebhaft an den Egbertpsalter und den Poussayer Codex; die Initialen sind aber von dem rundlichen Rankenschwung erfüllt, der in Echternach herrschend war. Das einzige Bild, ein thronender Christus, ist ganz in Goldzeichnung ausgeführt. Zwei vignettenartige Kreise mit dem Lamm Gottes und dem schreibenden

[1]) Der Brunnen des Folcardus in S. Maximin bei Trier. Bonner Jahrbücher. XLIX. 1870. S. 94 ff. Abb. Taf. II. — Ds., Die christlichen Inschriften der Rheinlande. Freiburg i. B. und Leipzig. 1894. II. Nr. 378. S. 183 ff.

[2]) Migne, a. a. O. Nr. 30, Vgl. Marx, a. a. O.

[3]) Keuffer, a. a. O. S. 88 ff. — Die Nachrichten über Kirchweihen in St. Maximin neuerdings wieder abgedruckt Trierisches Archiv III. S. 74 f.

Paulus, zu deren Seiten, wie auf Kanonestafeln, je zwei Vögel stehen, sind ebenfalls fast ausschliesslich in Gold und Silber gemalt. Es sind das Dinge, die am ehesten an die silhouettenhaften Bilder der turonischen Schule erinnern. In einer ottonischen Handschrift berühren sie fremdartig. Zu dem vielen Goldtierwerk des Egbertpsalters sind kaum Beziehungen zu finden. Kurzum die Handschrift steht ausserhalb des Entwicklungsganges, den uns die grossen Schulen erkennen lassen. Ähnlich steht es um die zweibändige Handschrift der Trierer Stadtbibliothek (Nr. 839), Gregorii Moralia in Job[1]), ebenfalls aus St. Maximin stammend, in der sich karolingische und ottonische Elemente mischen. Die Zierseiten mit ihrem Arkadenaufbau mit losem Rankenwerk und Vögeln darin erinnern am ehesten an späte Erzeugnisse der turonischen Schule. In den Initialen stehen karolingische Nachklänge unvermittelt neben ottonischen Ranken- oder Flechtwerkinitialen. Erstere gehen ersichtlich auf turonische Vorlagen zurück, letztere haben wieder eine gewisse Hinneigung zu Echternacher Art. Turonische Reminiscenzen in Verbindung mit einer fast frankosächsischen Initiale bietet eine aus St. Maximin stammende Evangelienhandschrift in Berlin (Kgl. Bibl. Hamilton 249). Die Reihe von Werken, welche sich so zusammenfindet, trägt einen ausgesprochen eklektischen Zug in ihrem Wesen; man könnte sie sich sehr wohl an einem Orte entstanden denken, wo reiche Vorlagen vorhanden waren und doch kein selbständiges Schaffen aufkam. Neben den grossen Schulen der Zeit und ihren Leistungen sind derartige Erzeugnisse fast bedeutungslos.

In der Diöcese Trier, nur wenige Stunden von der Stadt entfernt, befand sich nun aber der Sitz einer der Hauptschulen der ottonischen Zeit: in Echternach, von dem schon so oft die Rede gewesen ist.

Vöge[2]) hat eine vorläufige, unvollständige Zusammenstellung der Materialien für die Geschichte der Echternacher Malerschule gegeben. Ob die Anfänge in vorottonische Zeit zurückreichen, mag dahingestellt bleiben. Ein Zusammenhang mit der späteren Kunstübung ist kaum anzunehmen, da die Abtei in den Besitz von Kanonikern gekommen war, die erst 974 aus ihr vertrieben wurden[3]). Die Mönche der Neubesetzung, unter Abt Ravangerus, sollen aus St. Maximin[4]) gekommen sein. Ein Brand des Klosters im Jahre 1016 zur Zeit des Abtes Urold scheint die Kunstthätigkeit eher gefördert zu haben. Noch unter Abt Urold, der 1028 abgesetzt wurde, gedieh der Neubau bis zu den Fenstern; unter seinem Nachfolger Humbert aus St. Maximin konnte Erzbischof Poppo von Trier 1031 den Neubau weihen. Seine künstlerische Ausstattung wird uns gerühmt: . . imaginibus et picturis decentissime decoravit, analogium argento adornavit[5]).

Die erhaltenen Denkmäler Echternacher Malerei beginnen mit dem berühmten Codex aureus Epternacensis im Herzoglichen Museum zu Gotha und endigen mit dem

---

[1]) Braun, a. a. O. S. 74. — Keuffer, a. a. O. S. 61, 52, 56, 58.

[2]) A. a. O. S. 379 ff.

[3]) Catalogus abbatum Eptern. I. und II. Mon. Germ. SS. XIII. p. 739. 741.

[4]) Gallia Christiana XIII, 578. — Nach Marx, Gesch. d. Erzstifts Trier. II, 1. S. 344. T. 1860 war ausser Ravanger nur ein Teil der Benediktiner aus St. Maximin.

[5]) Cat. abb. Eptern. I. Mon. Germ. SS. XIII, 739. — Chron. Ept. breve. Mon. Germ. SS. XV, 2. S. 1307.

Leben des hl. Willibrord vom Abte Thiofrid (1081—1110) in der Gothaischen Bibliothek. Allem Anschein nach war Echternach dauernd der alleinige Sitz dieser Schule, die mehrere Kaiser des elften Jahrhunderts mit ihren Aufträgen begünstigt haben. Ausser der Thiofridhandschrift ist noch das Bremer Perikopenbuch Heinrichs III (?) beglaubigt als in Echternach entstanden. Unseres Erachtens ist auch der Codex Epternacensis, das früheste grosse Werk der Schule, schon in Echternach ausgemalt worden und hat nicht erst dort schulbildend gewirkt, wie dies zuletzt von Braun[1]) behauptet worden ist, der gern Trier als Herstellungsort nachgewiesen hätte. Mit Unrecht hat sich Vöge[2]) durch ihn in seiner früher geäusserten Meinung wankend machen lassen. Es wäre schwer zu denken, wie eine solche Schule durch ein Beispiel hätte von Trier nach Echternach übertragen werden sollen. Die Behauptung Trierer Ursprungs könnte dann auf alle jüngeren Arbeiten der Schule ausgedehnt werden, soweit sie nicht inschriftlich für Echternach beglaubigt sind. Der prachtvolle Einband des Codex Epternacensis, der für die Behauptung Trierischen Ursprunges immer von Bedeutung gewesen ist, kann solches mit nichten beweisen. Die Anbringung der Gestalten des Otto Rex und der Theophaniu Imp(eratrix), also Theophanu und König Otto III, 983—991, scheint uns durchaus nicht zu beweisen, dass die Handschrift von ihnen nach Echternach geschenkt wurde. Vielleicht gaben sie nur das Gold, die Elfenbeintafel dazu oder den ganzen Einband. Dass dieser in Trier verfertigt wurde, wohin die Emails weisen, ist sehr wohl möglich. Jedenfalls ist die Malerei der Handschrift echternachisch, wie die der jüngeren Erzeugnisse der Schule.

Zur Echternacher Schule darf nun aber in weiterem Sinne auch das Registrum Gregorii und mit ihm die ganze Gruppe seiner Verwandten gerechnet werden. Alle diese Handschriften sind nun freilich in künstlerischer Hinsicht den späteren Echternacher Erzeugnissen weit überlegen; letztere erscheinen dagegen wie plumpe Nachahmungen; aber die Gruppe des Registrum Gregorii scheint auch durchaus die ältere zu sein. Es bleiben nur zwei Möglichkeiten: entweder war die Schule immer in Echternach beheimatet — keine der erhaltenen Handschriften muss vor 974 entstanden sein — und geriet erst am Ende des Jahrhunderts, nach dem Tode des Meisters des Registrum Gregorii? — in die derbere Weise hinein, oder der Sitz der Schule war in Trier selbst. In Trier (St. Maximin?) hätte dann der Meister des Registrum Gregorii gewirkt. Als eine langlebige Abzweigung wäre die Echternacher Schule aufzufassen, während die Hauptschule selbst plötzlich ihre Wirksamkeit eingestellt haben müsste. Für einen schnellen Niedergang der Trierer Schule würde ja vielleicht die traurige politische Lage der Stadt am Anfange des XI. Jahrhunderts die Erklärung bieten. Aufklärung werden hier vielleicht einige weitere Handschriften geben können. Dem Registrum Gregorii sehr nahe verwandt scheint ein mir aus eigener Anschauung nicht bekanntes Evangelienbuch im Stifte Strahow[3]) bei Prag aus St. Martin »supra litus Mosellae«. Mit ihm ist ein aus St. Maximin stammendes, viel geringeres Evangelienbuch in Berlin (Ms. theol. lat. fol. 283) zu vergleichen.

[1]) A. a. O. S. 94 ff.

[2]) Repert. f. Kunstwiss. XIX. S. 133.

[3]) Zwei Abb. veröffentlichte Neuwirth, Mitt. d. Centr.-Komm. N. F. XIV. S. 90 f.

Es erscheint angebracht, an dieser Stelle noch einmal die bezeichnenden Eigentümlichkeiten Echternacher Kunst mit vergleichenden Ausblicken auf den Egbertpsalter und das Evangelistar von Poussay durchzugehen, um den Grad der Verwandtschaft zu bemessen. Die Echternacher Handschriften sind äusserlich recht ungleich; es sind darunter neben mittleren und kleinen Werken solche stolzen, grossen Formates, denen der Stempel der Verwandtschaft mit der Adagruppe auf die Stirn gedrückt ist; dem entspricht die Zweispaltigkeit der Schrift und die Verwendung der Goldtinte. In der That gehören viele der illustrierten und mit Goldtinte geschriebenen karolingischen Codices der Adagruppe an. Es kann schwerlich als Zufall bezeichnet werden, dass die seltenen Goldhandschriften ottonischer Zeit zur Echternacher Schule — in weiterem Sinne — gehören, so das Evangelienbuch der Sainte-Chapelle, der Codex aureus in Gotha und der Codex aureus aus Speyer im Escorial, letzterer das schon äusserlich dem Umfange nach wie auch der Zahl der Bilder und Zierseiten zufolge prächtigste Werk der Echternacher Werkstatt. Die Adagruppe hat also zweifellos auf die Echternacher Schule einen sehr bedeutenden Einfluss ausgeübt, der sich nicht nur auf diese Äusserlichkeiten des Formats, der Schriftanordnung und Schriftfarbe beschränkt hat. Ihre Abkunft von dieser karolingischen Quelle können weder die Kanonestafeln noch die Evangelistenbilder verleugnen. Bei beiden ist das allgemeine System der Anordnung entlehnt, beide werden aber mit Neuerungen durchsetzt. In den Evangelistenbildern, von denen schon oben die Rede war, hat die Echternacher Schule sogar ein durchaus eigenartiges Element aufgebracht: die Darstellung des Markus als Bischof von Alexandria. Es ist nicht leicht dafür eine Erklärung zu finden, zwei Versuche liegen bis jetzt vor. Beissel[1]) hat diese Darstellungsart auf oberitalienische Vorbilder zurückführen wollen, da Markus in Grado und Venedig besondere Verehrung genoss, aber solche Vorbilder sind mir bisher nicht bekannt geworden. Auf einer ähnlichen Erwägung beruht die von Duchesne[2]) ausgesprochene Vermutung, die Reichenau habe diesen Typus geprägt. In Reichenau behauptete man allerdings sehr bedeutende Reliquien vom hl. Markus zu besitzen, deren Anerkennung man erst im engeren Kreise, später allgemein durchzusetzen wusste. Diese sehr beachtenswerte Hypothese muss nur darum aufgegeben werden, weil in sicher Reichenauer Handschriften und allen denen, deren Reichenauer Ursprung wir behaupten werden, dieses Markusbild nicht nur unbekannt, sondern geradezu vermieden ist! Die richtige Erklärung glauben wir in die Wege zu leiten, wenn wir die Möglichkeit der Benutzung eines orientalischen Vorbildes ins Auge fassen. Zu dieser Erklärung verhilft uns die Betrachtung des Kopftypus. Dieser ist der eines meist bärtigen Greises mit Tonsur oder hoher Stirn, in die nur eine Haarspitze hineinragt. Die Abweichungen der einzelnen Darstellungen sind recht mannigfaltige. In der Mehrzahl kehrt aber die hohe Stirn mit der einzelnen Locke und der Bart wieder. Stark umgearbeitet ist der Typus

[1]) Die Bilder der Hs. des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. A. 1886. S. 76.

[2]) Die Hypothese Duchesne's ist mitgeteilt von Durrieu in seinem Aufsatze: Manuscrits d'Espagne. Bibliothèque de l'école des chartes. LIV. 1893. S. 320 gelegentlich der Besprechung des zur Echternacher Schule gehörigen Codex aureus des Escorial.

im Evangelienbuch der Sainte-Chapelle[1]), sehr deutlich im Evangelistar von Poussay[2]). Der spitze Bart ist selten, auch in den zahlreichen Beispielen des Typus ausserhalb der Echternacher Schule.

Dieser in der ottonischen Kunst in verschiedenen Schulen — Reichenau, Trier, Echternach, Köln, Hildesheim — zur Herrschaft gelangte Typus scheint nun ägyptischen Ursprungs zu sein, wie das von Graeven[3]) und Strzygowski[4]) wahrscheinlich gemacht worden ist. In einer Elfenbeinschnitzerei des Louvre[5]) sieht Strzygowski ein Bild des Markus (in diesem Typus) als Bischof von Alexandria mit seinen Nachfolgern. Es liegt nahe zu vermuten, dass das Echternacher Markusbild, dessen Eigenart ja gerade die Auffassung des Evangelisten als Bischof von Alexandria ist — nur aus Köln kenne ich Nachahmungen des Typus — aus einer ägyptischen Anregung hervorgegangen ist. Grado und Venedig könnten die Zwischenglieder gewesen sein. Von der Markuskathedra in Grado stammt vielleicht die von Graeven zusammengestellte Reihe von Elfenbeinreliefs. Indessen reicht das Material nicht aus, zu erklären, warum der Kopftypus allgemein aufgenommen wurde, die Darstellung als Bischof aber nur an einer Stelle.

Ausser den Evangelistenbildern besitzt die Echternacher Schule einen sehr reichen Typenschatz für die neutestamentlichen Scenen. Wir haben ihn bei der Untersuchung des Poussayer Evangelistars wiederholt zum Vergleich herangezogen, sind aber nirgends zur Feststellung einer näheren Verwandtschaft gelangt. Der Echternacher Bilderkreis steht durchaus ferner als der der Vöge'schen Schule, ein Ergebnis von nicht zu unterschätzender Tragweite.

Dass in technischer, koloristischer und stilistischer Hinsicht, soweit dabei Typen und Gewandstil in Frage kommen, keine nähere Verwandtschaft vorliegt, ist bei der Sonderstellung der Arbeiten Ruodprehts nicht wunderbar. Wenn die Echternacher Schule auch nicht die feinen malerischen Qualitäten des Registrum Gregorii bewahrt hat, so ist ihr doch das zeichnerische Verfahren des Egbertpsalters ganz fremd, und seiner dürftigen Farbenauswahl setzt sie eine oft etwas schreiende Pracht gegenüber, die sich weit von der Zartheit des Registrums Gregorii und seiner Verwandten entfernt. Es sei ausdrücklich bemerkt, dass der Codex Epternacensis in diesen Eigentümlichkeiten bereits ganz »echternachisch« ist, also nicht das gute Vorbild darstellt, das in der Nachahmung entstellt wurde.

In der Initialornamentik liegen der Egbertpsalter und die Echternacher Werke vollends in den Bahnen auseinander führender Entwicklungsreihen, deren Unterschiede wir nicht nochmals zu erörtern brauchen. Vom Evangelienbuch der Sainte-Chapelle an bis zum Ende des XI. Jahrhunderts hat die Echternacher Schule ihren bestimmten Initialstil unverändert beibehalten. Der Grundzug feierlicher Ruhe, der im Schulcharakter

[1]) Abb. Taf. 50, 2.

[2]) Abb. Taf. 53, 4.

[3]) Der hl. Markus in Rom und in der Pentapolis. Röm. Quartalschrift. XIII. 1899. S. 109 ff. bes. S. 123 f. — Vgl. dazu Strzygowski, Byzant. Zeitschrift IX. 1900. S. 605 f.

[4]) Orient oder Rom. Leipzig. 1901. S. 73 ff.

[5]) Abb. ebenda S. 71 u. ö.

neben dem auffallend konservativen Verhalten immer wieder hervortritt, konnte nur in diesem Initialstil Befriedigendes schaffen. Eigenartiger und für die Schule nicht weniger bezeichnend als die Markusbilder sind dagegen die ornamentierten Vorsatzblätter, die sie ihren Handschriften, bezw. deren einzelnen Teilen voranschickt. Dass orientalische Stoffe für diese Zierseiten in reichstem Masse ausgebeutet wurden, bedarf keiner Ausführung. Aber warum verfiel man nur in Echternach und nicht auch anderwärts auf diese Verwendung? Besass Echternach mehr von solchen Stoffen und hatte man dort besonders starke Anregungen in diesem Sinne empfangen?

Eine Reihe von Umständen scheinen mir in der That auf eine solche von aussen kommende Anregung hinzuweisen. Diese Vorsatzblätter begegnen uns zuerst in dem Codex aureus Epternacensis. In den jüngeren Echternacher Handschriften des Riesenformats, dem Speyerer Evangelienbuch im Escorial und dem Fragment des für Abt Gerard von Luxeuil geschriebenen Codex (Paris, nouv. acq. lat. 2196) kehren sie ähnlich wieder, aber ebenso nahe steht ihnen der Schmuck der kalligraphischen Ausfertigung der Schenkungsurkunde Ottos für Theophanu, Rom den 14. April 972 datiert, die das Herzogl. Archiv in Wolfenbüttel[1]) besitzt. Das Stoffmuster bedeckt hier die ganze Urkunde mit Ausnahme einer schmalen Randleiste mit Akanthusblattwerk. Es sind grosse Kreise, abwechselnd einen Greifen, der über ein Reh hergefallen ist, oder einen Löwen, der einen Stier niedergeworfen hat, enthaltend; die Zwischenräume füllen kreuz- oder rosettenartige Ornamente. Dieses Stoffmuster ist — nach Quast — in blaugrünen Tönen gemalt und mit einem nicht deckenden Purpurauftrag überzogen, auf dem die Goldschrift steht. Der Kopf der Urkunde besteht aus einer Bordüre: Gruppen paarweis gestellter Vögel oder Löwen zu Seiten einer Vase oder einer Ranke werden getrennt durch Kreise mit Brustbildern: Gott Vater im Christustypus, Maria, Christus und vier Heilige. Diese figürlichen Darstellungen verraten ebenso wie das Ornamentale die engsten Beziehungen zur Echternacher Schule, aber ohne das Original gesehen zu haben, wage ich nicht, sie näher einzuordnen. Einzelne Züge — in der Abbildung nur schlecht erkenntlich — scheinen auf Beziehungen zum Meister des Registrum Gregorii hinzuweisen. Wenn in den ihm zuzuschreibenden Arbeiten keine derartigen Stoffmuster nachweisbar sind, so ist das wohl kein ausschlaggebender Gegengrund, da uns diese Vorstufe der Echternacher Malerei gar zu wenig bekannt ist. Jedenfalls ist die Wolfenbütteler Urkunde, d. h. die kalligraphische Ausfertigung der Originalurkunde, der Trier-Echternacher Malerschule zuzuweisen. Auch die Schrift ist sehr ähnlich und die durchgehende Verwendung der Goldtinte ist an sich, wie aus unseren obigen Ausführungen erhellt, ein Grund, die Urkunde für diesen Kreis in Anspruch zu nehmen. Was von der Wolfenbütteler Urkunde gilt, gilt aber vielleicht auch vom Ottonianum, d. h. der kalligraphischen Ausfertigung des Privilegiums Otto I. für die Römische Kirche vom Jahre 962 (im Vatikan. Archiv). Leider kenne ich sie weder aus Autopsie noch steht mir eine Photographie zu Gebote. Wahrscheinlich ist

[1]) Abb. Sickel-Sybel, Kaiserurkunden IX, 2. — Ausführl. Beschreibung (z. T. auf Grund von Angaben Quast's) bei Sickel, das Privilegium Otto I. für die römische Kirche vom Jahre 962. Innsbruck 1883. — Wieder abgeb. bei Schlumberger, a. a. O. I. Taf. zu S. 202.

also wenigstens die erste dieser kalligraphischen Ausfertigungen, die mit den Ausfertigungen der Kanzlei nichts zu thun haben, auf Befehl Otto's und der Theophanu in Trier-Echternach hergestellt worden, um als Schaustück zu dienen. Ihre Entstehung dürfte schwerlich später als 983, das Todesjahr Ottos II., oder 991, das Todesjahr der Theophanu, fallen.

Um nun auf die Stoffmuster zurückzukommen, so ist es vielleicht kein Zufall, dass sie zuerst in der Schenkungsurkunde für Theophanu und in einem mit ihrem Bildnis geschmückten Codex auftreten. Sollte man in der Annahme zu weit gehen, dass nach Trier-Echternach derartige Stoffe aus dem Besitz der griechischen Prinzessin kamen oder wenigstens, dass der Maler Gelegenheit hatte, diese Stoffe zu sehen? Allem Anscheine nach haben wir in diesen Vorsatzblättern der Echternacher Handschriften und in dieser Wolfenbütteler Urkunde die ersten Zeugnisse des byzantinischen Einflusses vor uns, den die Heirat mit der byzantinischen Prinzessin vermitteln mochte. Sehr bezeichnender Weise fühlt sich der Maler stark genug, diese Vorlagen zu verarbeiten. Von einer allgemeinen byzantinisierenden Richtung der Echternacher Schule kann keine Rede sein.

Überblickt man das Jahrhundert Echternacher Malerei, so ist der Mangel jeder Entwicklung eine ganz überraschende Erscheinung. Seit der Schritt von der Stufe des Meisters des Registrum Gregorii zum Codex Epternacensis gemacht ist, ändert sich das Wesen der Schule nicht mehr. Eine gewisse technische Vollendung, ein bestimmtes prunkendes Kolorit, ein reicher Schatz bildlicher und ornamentaler Vorstellungen wiederholen sich fort und fort. Von einer Individualität der Künstler, von irgend welcher bedeutenden Persönlichkeit, welche die Schule aus den gewohnten Geleisen herausgedrängt hätte, ist nichts zu spüren. Eine solche konservative Tendenz ist beispiellos im Bereiche mittelalterlicher Kunstgeschichte. Es ist wirkliche Erfindungsarmut, wie namentlich die vereinzelte Aufnahme ausgewählter Scenen aus dem Codex Egberti beweist: auf dem Wege des Kopierens wird der Bildschatz erweitert! Diese seltsame Beschränkung der Schule wird vielleicht ein wenig verständlicher, wenn man ihr Wesen, ihr Temperament ins Auge fasst. Es ist da schon bei dem Meister des Registrum Gregorii eine Hinneigung zur Darstellung feierlicher Ruhe, wohl abgewogener, aber lebloser Scenen vorhanden und derselbe Geist durchzieht die Initialornamentik. Eine Schule, der es so an dem Bedürfnisse lebhaften Ausdruckes mangelte, mochte leicht der Erstarrung anheimfallen und in die Bahnen einer mehr handwerksmässigen Ausübung geraten. Wenn auch die späten Erzeugnisse noch hervorragende Eigenschaften, namentlich im Ornamentalen, aufweisen, so zeigt sich darin, wie gross das Kapital war, von dem die Schule zehrte. Am Hofe der salischen Kaiser und Könige scheinen ihre prunkenden Leistungen fortgesetzt Bewunderung gefunden zu haben.

Diese Charakteristik des Wesens der Echternacher Schule macht es schon unmöglich, den Egbertpsalter und seine engsten Verwandten mit ihr in Verbindung zu setzen. Zusammenhänge sind vielleicht in den Evangelistenbildern vorhanden, aber sie sind gewiss indirekt vermittelt und bereits völlig umgearbeitet: gerade das bezeichnende Markusbild fehlt. Wenn also mit der Richtung des Registrum Gregorii und der Echternacher Schule die Trierer Buchmalerei des zehnten-elften Jahrhunderts umgrenzt ist, so muss der Egbertpsalter auswärts verfertigt sein. Aber die Eigenart Echternachs schliesst

ein Bestehen anderer Schulen in Trier nicht aus, und so hat Vöge kein Bedenken getragen, nach Trier die von ihm bearbeitete Schule zu verlegen.

Wir lassen die Frage des Entstehungsortes zunächst ausser Auge, um uns der Stellung der Vöge'schen Gruppe im Kreise der uns interessierenden Schulen vorzuführen. Die allgemeine Verwandtschaft mit der Echternacher Schule nochmals zu betonen, mag überflüssig erscheinen, nachdem wir oben Vöge's Ansicht bekämpft haben, dass die Handschriften, welche wir für die Vorstufe der Echternacher halten, seiner Schule zuzuzählen seien. Beide Schulen laufen durchaus parallel, beide gehören der »ottonischen Renaissance« an, die auf abendländisch-altchristliche Vorbilder zurückgegriffen hat, beide haben aber auch einen nicht geringen Teil ihres Vorstellungskreises von der zeitlich so viel näher liegenden karolingischen Kunst, namentlich der Adagruppe, geerbt. Man darf jedoch nicht beiden Schulen gleiche Bedeutung beimessen. Ein solches Urteil thut der Vöge'schen Gruppe schweres Unrecht an. Dem Mangel einer eigentlichen Entwicklung, der Erfindungsarmut und der fehlenden Lebendigkeit der Echternacher Schule setzt die Vöge'sche Gruppe eine vielseitige Entwicklung, einen Erfindungsreichtum und eine Ausdrucksfähigkeit entgegen, die keine andere ottonische Schule überbieten dürfte. Trotz aller charakteristischer Züge, welche die Einheit der Schule mit allen von Vöge aufgestellten Filialschulen nicht verkennen lassen, ist der Künstlerindividualität und ihrer Entwicklung viel Spielraum gelassen. Die Echternachische Einseitigkeit ist dazu gerade das Gegenteil. Trotz dieser starken Züge hat auch die Vöge'sche Schule fremde Einflüsse erfahren, die im Kreise ihrer Werke noch als unverarbeitete Bestandteile bemerkbar sind. Die Richtung des Codex Egberti hat auf eine Hand bestimmend gewirkt, die am Johannesevangelium des Hauptwerks der Schule, der Cimelie 58 in München, arbeitete; der Evangelistentypus der Echternacher Schule, bezw. ihrer Vorstufe, liegt in Cimelie 57 vor. Diese Handschrift ist die grösste im Formate in der Schule. Es liegt nahe auch das mit den Echternacher Einflüssen in Beziehung zu bringen. Unter den Echternacher Handschriften haben wir in der That eine Anzahl Riesen, die selbst die Cimelie 57 weit übertreffen; so namentlich der Codex aureus des Escorial.

Der Bilderkreis der Vöge'schen Schule hat uns lange beschäftigt. Es ist das Ergebnis langer Ausführungen gewesen, die enge Verwandtschaft mit den Bildern des Evangelistars der Abtei Poussay nachzuweisen und somit den Zusammenhang mit dem Egbertpsalter herzustellen. Vielleicht konnten schon diese Vergleichungen eine Vorstellung von dem Reichtum der Vöge'schen Schule geben. Vöge hat seine ganze Arbeit darauf zugeschnitten, das Leben der Typen in der Schule darzustellen. Die Fragen des Verhältnisses zu anderen Schulen, zur allgemeinen Entwicklung konnten und mussten in den Hintergrund treten vor der Fülle der Beobachtungen, die sich im Kreise des von dem Schulzusammenhange umschlossenen Materials aufdrängten. Nicht nur dass die häufigeren neutestamentlichen Bilder in verschiedenen Umgestaltungen auftreten, je nachdem sie den Filialschulen oder der Centrale, einem frühen oder späten Stadium angehören, die Schule ist überhaupt erstaunlich reich an Darstellungen. Ihr gehört z. B. eine Redaktion der illustrierten Apokalypse an, und solche gehören zu den grössten Seltenheiten innerhalb der deutschen Illustrationsfolgen des Mittelalters. Selbst für ein so häufig

behandeltes und so selten wesentlich bereichertes Thema wie die Evangelistendarstellung hat die Schule eine eigene, in zwei Beispielen erhaltene Darstellungsweise gefunden, die von der überquellenden Phantasie ihrer Künstler beredtes Zeugnis ablegt. Ich meine die Bilder der Cimelie 58, die teilweise im Perikopenbuch des hl. Ansfried in Utrecht ähnlich vorkommen. Prophetengestalten, Engel und andere, symbolische Zuthaten haben die Künstler zu einem phantastischen Gesamtbilde von gewaltiger Grossartigkeit zu verbinden gewusst. Die starke Gestaltungskraft der Schule sehen wir da recht eigentlich an der Arbeit, wo wir das Schicksal einer entlehnten Bildfolge beobachten können. Wir erwähnten bereits die Aufnahme des Echternacher Typus der Evangelistenbilder in Cimelie 57, Lukas ist wenig verändert, nur der Markus in seiner Bischofstracht gänzlich abgelehnt, — zweifellos erschien diese Idee den Malern viel zu fremdartig. Interessant zu beobachten ist nun, wie schon in der eng verwandten Cimelie 59 die Echternacher Typen umgeprägt werden. Eine lebhafte Unruhe, die durchaus dem Naturell der Vögeschen Schule entspringt, hat sie ergriffen und treibt diese in grossartiger Ruhe und Feierlichkeit gedachten Gestalten zu den heftigsten und gewaltsamsten Bewegungen[1]). Einen Widerschein der Leidenschaftlichkeit der Vöge'schen Schule wird man auch im Poussayer Codex noch erkennen können. In einigen Scenen, in denen man schwanken könnte, ob nicht eher die Richtung des Codex Egberti von Einfluss gewesen wäre, ist gerade die gewaltsame Bewegung ein entscheidendes Moment.

Begreiflicher Weise hat eine so reiche und vielseitig entwickelte Schule sich in einer Reihe technisch und stilistisch verschiedener Richtungen ausgelebt. Unter den frühen Hauptwerken finden wir solche, in denen eine pastose, malerische Behandlung sich erfolgreich gegen die Neigung zum Flächenhaften verteidigt. Es sind Bilder darunter, die malerischer zu nennen sind als der Codex Egberti, wenn auch nie die Farben so fein und sorgfältig vertrieben sind wie im Registrum Gregorii. Aber nur wenig später können eine Anzahl Arbeiten von flacher, etwas handwerksmässiger Mache enstanden sein. Derart sind schon Bamberger Handschriften, Geschenke Heinrichs II. an die Bamberger Kirche, wie Cimelie 57 in München und die Apokalypse in Bamberg (K. Bibl. A II 42). Immerhin sind nirgends Neigungen zu konturierender Technik der Art des Egbertpsalters zu belegen; solche treten erst in ganz späten Erzeugnissen der Schule auf, die zeitlich an die untere Grenze der ottonischen Kunst fallen. Man kann da geradezu von einem Übergang in die Malweise der Stauferzeit sprechen.

In Nichts spiegelt sich vielleicht die Entwicklungsfähigkeit und Vielseitigkeit der Schule so wieder, wie in der Ornamentik. Sie beherrscht noch einen grossen Teil des

[1]) Vöge hat s. Z. den Versuch gemacht, die Entstehung des Echternacher Johannestypus in seiner Schule nachzuweisen und daraus zu folgern, dass die übereinstimmenden Typen von seiner Schule aus der Echternacher zugeflossen sein müssten. Es ist das in jeder Hinsicht unwahrscheinlich, und Vöge selbst von seinem Beweis so wenig überzeugt, dass er später (Repert. für Kunstwiss. XIX, 1896, S. 131) das Gegenteil als seine Ansicht citiert. Das freiere Verhältnis zu den Echternacher Typen und die schroffe Ablehnung des Markus sind ein Grund mehr, Vöge's Ansicht abzulehnen, dass das Evangelienbuch der Sainte-Chapelle eine in seiner Schule hergestellte Kopie einer Echternacher Vorlage sei.

altchristlichen und karolingischen Motivenschatzes. In der Initialornamentik kommen drei verschiedene Systeme zur Anwendung. Das eigentliche Wesen der Schule kommt in den stürmisch bewegten, nach aussen drängenden Rankenzügen, mit dem ruckweisen, rechtwinkligen Bruch zur Geltung, daneben kommt aber auch die auf dem harmonischen Fluss der Spirale beruhende Echternacher Richtung vor. Ganz eigenartig sind endlich die grossen, bunten Füllungen aus Akanthusblättern. Die Beziehungen zum Egbertpsalter liegen immer gerade in den Eigentümlichkeiten, welche Unterschiede von der Echternacher Schule bedeuten. In den Initialen äusserst sich jedenfalls wieder die Verwandtschaft des Temperaments, auf die wir so oft zu sprechen gekommen sind. Wenn die Vöge'sche Schule immer als die reichere, mannigfaltigere dasteht, so trifft das auch auf die Tierornamentik in Gold und Purpur zu, die vielleicht das engste Bindeglied mit dem Egbertpsalter ist.

Es mag gerade in der Vielseitigkeit der Vöge'schen Schule, in dem Spielraum, den sie der Individualität der Künstler liess, begründet liegen, dass sie weniger als eine örtlich geschlossene Einheit erscheint, und dass die bisherigen Versuche der Festlegung missglückt sind. Wir zählen gegen dreissig Arbeiten, und doch ist das Centrum der Schule bisher nicht erkannt worden. Die Schwierigkeit liegt zum grossen Teile darin, dass die Schule sich schon im 10. Jahrhundert einer grossen Berühmtheit erfreut haben muss, dass ihr Bestellungen von weit her zuflossen, ähnlich wie es in Echternach der Fall war. Eine solche Bestellung ist es denn auch gewesen, die des Kölner Canonicus Hillinus, welche Vöge irregeleitet und zu dem Versuch der Festlegung auf Köln geführt hat. Da Vöge selbst diese Hypothese zurückgenommen hat, haben wir uns nicht mit einer Widerlegung aufzuhalten. Es sei vorausbemerkt, dass wir den Kölner Ursprung einer ganz anders gearteten, sehr bedeutenden Schule nachweisen werden.

Vöge[1]) ist denn später zu einer Hypothese, die er schon früher ins Auge gefasst hat, zurückgekehrt und hat Trier als Centrum vorgeschlagen, eine Ansicht, die Keuffer[2]) neuerdings zu der seinigen gemacht hat mit dem Zusatz, St. Maximin sei der Sitz der Schule gewesen. Auf Vöge haben zunächst eine Reihe von kunstgeschichtlichen Erwägungen gewirkt: die Beziehungen der Schule zur Richtung des Codex Egberti (nicht zum Codex Egberti selbst), die Echternacher Einflüsse. Letztere wären in der That ganz aussergewöhnlich stark, wenn die Evangelienhandschrift der Sainte-Chapelle zur Vöge'schen Schule gehörte, wie er irrig annahm. Wir haben bereits ausgeführt, dass einige Kanonesfiguren, die keineswegs zur ursprünglichen Ausstattung der Handschrift zu gehören brauchen, Vöge irregeführt haben. Jedenfalls sind aber auch durch sie schon Beziehungen hergestellt: am nächsten Verwandten des Egbertischen Registrum Gregorii hat, wenn auch vielleicht nachträglich, ein Maler der Vöge'schen Schule gearbeitet. Diese Thatsache zu erklären, ist nicht leicht, so lange wir nicht wissen, wo sich das Evangelienbuch der Sainte-Chapelle befand, und wie die Echternacher Einflüsse der Vöge'schen Gruppe übermittelt wurden.

---

[1]) In der Besprechung des Braun'schen Buches. Repert. für Kunstwiss. XIX. 1896. S. 131f.
[2]) A. a. O. S. 73ff.

Eine feste Grundlage giebt der Trierer Hypothese erst das Trierer Sakramentar in Paris (Lat. 18005, Vöge Nr. VIII)[1], auf das sich Vöge und Keuffer zumeist stützen. Dass die Handschrift für eine Trierer Kirche, und zwar nach Keuffer für St. Maximin, geschrieben wurde, kann keinem Zweifel unterliegen, der Kalender[2]) von derselben Hand wie eine Teil der Handschrift, beweist es. Freilich muss der Codex schon früh in den Besitz der Verduner Kirche[3]) übergegangen sein. Aber weder Vöge noch Keuffer haben sich näher mit dem liturgischen Inhalt der Handschrift befasst, und doch vermag er ihre Hypothesen zu erschüttern. Es genügt für unsere Zwecke diejenigen Heiligenfeste auszuziehen, welche einen Anhalt gewähren können:

fol.	47'	XII	Kal.	Apr.	Depositio s. Benedicti abbatis.
»	82'	VII	Kal.	Mai.	Nat. s. Marci evangelistae.
»	84	nach Philipp und Jakobus.			S. Vualdpurge virg.
»	86'	III.	Id.	Mai.	Natale S. Gangolfi mr.
»	100		Non.	Jun.	S. Bonefatii et sociorum eius.
»	101	XVII	Kal.	Jun.	Viti mr.
»	102'	XI.	Kal.	Jul.	Nat. sanctorum Albani et Genesii.
»	109	VIII	Kal.	Jul.	Nat. sancti Chiliani et sociorum eius.
»	109'	V	Id.	Jul.	Depositio sancti Benedicti abbatis.
»	112	V	Kal.	Aug.	S. Pantaleonis.
»	121'	V	Kal.	Sept.	Nat. sancti Hermetis Augustini et Pelagii.
»	124		Kal.	Sept.	Nat. s. Verenae v.
»	124'	VII	Id.	Sept.	Nat. s. Magni conf.
»	133	VII	Id.	Oct.	Sanctorum Dionisii et sociorum eius.
»	134	XVII	Kal.	Nov.	Nat. s. Galli conf.
»	135'	XIV	Kal.	Nov.	Nat. sanctorum Januarii et sociorum eius.
»	138'	III	Kal.	Nov.	Nat. s. Pirminii episcopi.
»	140'	XVI	Kal.	Dec.	Nat. s. Otmari conf.
»	142				S. Columbani abbatis.

Es bedarf kaum der Ausführung, dass unter den Heiligenfesten die Zahl der oberdeutschen eine überraschend grosse ist, während eigentlich trierische ganz fehlen! Ja das Vorhandensein der Feste von Pirminius, Alban und Genesius, Januarius und Othmar lässt an die Reichenau denken. Die Untersuchung der Litanei (abgedruckt im Anhang) kann diese Vermutung nur bestätigen; wir finden darin unter den Confessores Pirmin vor Gallus und Othmar gestellt, unter den hl. Jungfrauen Fortunata, unter den hl. Märtyrern endlich eine längere ununterbrochene Folge auf der Reichenau verehrter Heiliger: Valens, Senesius, Theopontus, Januarius, Sossius, Proculus, Festus, Desiderius, Eutices, Acutius, Euagristus, Priscianus, Pimenius, Pelagius, aber wieder keine Trierer Heiligen. Endlich

[1]) Delisle, Mém. des anciens sacr. Nr. XCVIII, S. 250. — Keuffer, a. a. O, S. 75 ff.

[2]) Derselbe wird im Trierischen Archiv veröffentlicht werden.

[3]) Damit widerlegt sich die von Keuffer a. a. O. S. 72 vorgeschlagene Identificierung mit dem missale antiguum des St. Maximiner Katalogs saec. XIV.

verrät sich der oberdeutsche Schreiber selbst in dem nach Trierer Vorlage geschriebenen Kalender: Die deutschen Monatsnamen sind, wie mir Prof. Max Rödiger liebenswürdiger Weise mitteilt, unbedingt oberdeutsch: Wintarmanoth — Hornunc — Lentimanoth — Ostarmanoth — Wunnemanoth — Prahmanoth — Hewimanoth — Aranmanoth — Witamanoth — Windemanoth — Herbismanoth — Heilacmanoth.

Das Trierer Sakramentar ist demnach entweder in der Reichenau für Trier geschrieben worden oder in Trier unter Benutzung, bezw. Abschrift einer von dorther stammenden Vorlage gefertigt worden. Es ergiebt sich die Aufgabe zu untersuchen, ob auch andere Handschriften der Schule auf der Reichenau entstanden sind. War aber die Reichenau der Sitz einer Schule solchen Umfanges und solcher Bedeutung, sagen wir es rund heraus, war sie der hervorragendste Mittelpunkt deutscher Malerei der Ottonenzeit, so können ihre Erzeugnisse nur zum kleinsten Teile für den lokalen Gebrauch bestimmt gewesen sein, sie müssen vielmehr einen weiten Abnehmerkreis gehabt haben. Damit packen wir die doppelte Aufgabe an, einmal den Bestellerkreis dieser Schule zu umgrenzen und zweitens die Beziehungen, die zur Reichenau zurückweisen, aufzuhellen. Erschöpfend kann die Aufgabe hier nicht gelöst werden — das hiesse die Geschichte der Schule schreiben —, zudem entwickelte sich der hier gebotene Gesichtskreis erst im Verlaufe der Arbeit, deren Vollendung nicht durch neue Reisen und Studien aufgehalten werden durfte.

An Zahl und Bedeutung stehen in der Vöge'schen Gruppe die aus Bamberg (zumeist aus der Dombibliothek) stammenden und heute teilweise noch dort, teilweise in München befindlichen Codices oben an; es sind ihrer sieben, einen von Vöge übersehenen Isaias mit Kommentar (Bamberg, A. I. 43) miteingerechnet. Höchst wahrscheinlich kamen alle als kaiserliche Geschenke im frühen XI. Jahrhundert nach Bamberg. Woher sie entnommen wurden, darüber schweigen sie fast alle. Nur das Troparium und Sequentiarium in Bamberg (Ed. V. 9, Vöge XIII)[1]) bietet einen festeren Anhaltspunkt: Unter den wenigen Heiligen der Osterrogationen (fol. 46') finden sich Valens und Senesius; weiterhin fallen unter den Tropen und Sequenzen auf: fol. 52, Benedikt, fol. 53' Verena, fol. 56' Pirmin, fol. 96 Adalbert, fol. 117 Benedikt, fol. 125 Verena, fol. 134' Gallus, fol. 140' Pirmin, fol. 143 Othmar, fol. 143' Columban und endlich der Nachtrag fol. 160': In nat. sanctorum Senesii et Theoponti. Soweit man also aus dem liturgischen Inhalte dieser Handschrift Schlüsse ziehen kann, kommt Alamannien und zwar gerade die Reichenau in Frage: namentlich wegen Pirmin, Valens, Senesius und Theopontus (vgl. den Anhang).

Unter den schon von Vöge behandelten Codices bieten noch zwei weitere Hinweise auf alamannische Herkunft. Das Orationale der Beverin'schen Bibliothek in Hildesheim (Vöge V) hat die Lesung: In nat. Sancti Galli, auf die Vöge und Beissel[2]) Gewicht legen; das Evangelistar der Barberina (Vöge XVI.) bringt eine Messe zur Vigil und drei am Feste des hl. Gallus, der überdies durch Verwendung roter Farbe ausgezeichnet ist.

[1]) Leitschuh. Kat. der Hss. der Kgl. Bibl. zu Bamberg. I, 1, 2. S. 143 ff. Nr. 5. — Dr. Swarzenski verdanke ich eine wertvolle Vervollständigung meiner Notizen.

[2]) Der hl. Bernward von Hildesheim. H. 1895. S. 90.

Vöge hat diesen Momenten kein ausschlaggebendes Gewicht beigelegt, da für ihn andere Hinweise ihr Gewicht aufzuheben schienen. Die Bestellung des Kölner Canonicus Hillinus bestimmte die Richtung seiner Forschungen damals ebensosehr wie späterhin die Trierer Bestimmung des Pariser Sakramentars. Überdies konnte der Umstand, dass eines der Hauptwerke der Schule im Aachener Domschatze ruhte, dass ein anderer Codex für Bremen, ein dritter, wie Vöge irrig annahm, in Limburg a. d. H. — die Notiz bezieht sich nur auf den späteren Einband[1]) — verfertigt wurde, — diese Umstände konnten sehr wohl den oberdeutschen Elementen das Gleichgewicht halten und auch die oberdeutschen Namensformen der Schreiber des Hillincodex haben Vöge in seiner Ansicht nicht erschüttert. Hätte Vöge das Evangelienbuch des hl. Ansfried in Utrecht gekannt[2]), so würde es ihn gewiss in seiner Ansicht bestärkt haben.

So führen in der That Spuren nach Niederdeutschland hinüber. Die Schule erfreute sich eines Rufes, der bis nach Köln, Utrecht und Bremen gedrungen war, aber dasselbe lässt sich für den Süden ausführen. Es ist erstaunlich, wie viele Handschriften der Gruppe schon im Mittelalter ihren Weg über die Alpen gefunden haben. Bischof Engilmarus von Parenzo ist Stifter einer jetzt in Maihingen[3]) befindlichen Handschrift (Vöge XV). Aus Aquileia stammt ein Sakramentar in der Bodleianischen Bibliothek in Oxford (Ms. liturg. Misc. 319 — 19408, nicht bei Vöge[4]); noch heute besitzen die Queriniana in Brescia und die Barberina in Rom, sowie die Universitätsbibliothek in Bologna einschlägige Codices. Weist der Codex der Barberina auf Alamannien, so hat Ebner in dem Bologneser Sakramentar Hinweise auf Regensburg finden zu dürfen geglaubt. Ob die von ihm angeführte Messe für den hl. Emmeran ein stichhaltiger Grund ist, erscheint uns freilich zweifelhaft[5]). Ebner erwähnt aus dem Proprium Sanctorum auch Blasius, Pimenius, Valens, die für den Reichenauer Kreis sprechen könnten. Eine erneute Untersuchung scheint demnach notwendig. Es ist immerhin bemerkenswert genug, dass schon bei dem geringen Grade, in dem derartige Handschriften bisher auf liturgische Gesichtspunkte hin untersucht sind, an so vielen Stellen Beziehungen zur Reichenauer Gegend hervortreten.

Wir dürfen Handschriften wie ein Augsburger Sakramentar in London (Harl. 2908), das von der Schule aus beeinflusst ist, mit um so mehr Recht übergehen, als eine kleine Gruppe von Handschriften zu besprechen bleibt, die mit der Reichenau unmittelbar zu schaffen zu haben scheint. Zunächst besitzt die Reichenau selbst noch ein Evangelista-

[1]) Beissel, das Evangelienbuch Heinrichs III. Düsseldorf (1900). S. 8. Erweiterter Abdruck aus der Zeitschr. für christl. Kunst.

[2]) Beissel, d. h. Bernward Evangelienbuch. Hildesheim 1894. S. 24 ff.

[3]) Grupp, Kulturgesch. des Mittelalters. S. 292 u. 356.

[4]) Madan, A summary Catalogue of Western Mss. M. giebt missverständlich ein Urteil von mir wieder. Die Angabe Kölner Ursprungs bezieht sich nur auf die Zugehörigkeit zu der von Vöge s. Z. in Köln lokalisierten Schule.

[5]) Emmeran ist hervorgehoben (in Majuskeln) im Kalender des Rheinauer Sakramentars in Zürich Nr. 75, im Proprium Sanctorum erwähnten ihn dieselbe Handschrift, das Reichenauer Sakramentar in Florenz, ein St. Gallener Sakramentar (Bibl. Nr. 341, Delisle, S. 267) und das Mindener Sakramentar in Berlin (theol. lat. fol. 2).

rium[1]), das freilich nur zu den späten und geringen Arbeiten der Schule gezählt werden kann. Wichtiger sind zwei Rheinauer Sakramentare der Kantonalbibliothek in Zürich[2]).

Das eine von ihnen (Nr. 75) ist keine Prachthandschrift und als Ganzes keineswegs zur Schule zu rechnen. Die Initialen sind grossenteils ganz abweichender Art; erst ab fol. 90' treten sorgfältig ausgeführte Initialen etwa der Art des Egbertpsalters auf. Nicht zur eigentlichen Handschrift gehörig ist ein Doppelblatt, fol. 11—12, welches allein Schmuck in Deckmalerei empfangen hat: fol. 11 eine Zierseite mit der Initiale zur Präfatio (Ligatur Vere) und fol. 12' Zierseite mit dem Crucifixus als Initiale T zum Messkanon. Bild und Initiale sind dem vorerwähnten Bologneser Sakramentar wie dem Trierer Sakramentar in Paris (Lat. 18005) aufs engste verwandt. Es ist die eigentümliche, etwas schablonenhaft-schnellfertige, trockene Art dieses Zweiges der Vöge'schen Gruppe, zu dem schon Cimelie 57 und die Bamberger Handschrift mit Apokalypse und Evangelistar (A. II 42) zu rechnen sind. Alle diese Handschriften scheinen nicht zu den ältesten Arbeiten der Schule zu gehören, sondern erst im elften Jahrhundert unter Heinrich II. entstanden zu sein. Bei dem vorliegenden Rheinauer Sakramentar mag das Bildblatt noch etwas älter sein als der sonstige Codex[3]). Bestimmungsort war zweifellos Rheinau, während Reichenau als Herstellungsort mit in Frage kommen kann. Die Beziehungen der nahegelegenen Klöster müssen sehr enge gewesen sein, der Kalender nennt Feste beider, gelegentlich durch den Zusatz: Augia oder Renaugia scheidend.

Wichtiger, wenn auch bilderlos ist das andere Sakramentar (Nr. 71), da es durchaus den Charakter einer Prachthandschrift hat. Bis p. 193 ist sie auf ganz feines, dünnes und glattes weisses Pergament geschrieben, während weiterhin dickes, festes gelbes Pergament gewählt ist. Alle Bild- und Zierseiten sind geraubt, erhalten geblieben nur eine grosse Anzahl Initialen. Leib der Buchstaben und Ranken sind in vorzüglichem Gold ausgeführt, der Grund dazu in hellem, hartem, stumpfem Blau und gedämpfterem, bröckligem Grün. Der Zug der Ranken beruht meist auf der Spirale mit reicher Verwendung von Pfeilspitzen; nur gelegentlich kommen sie dem ruckweisen Bruch bestimmter Codices der Vöge'schen Gruppe nahe; Beziehungen zur Echternacher Art fehlen ganz.

Bestimmungsort war gewiss auch Rheinau, obgleich der Tag der Kirchweihe, welcher rot als Festtag am XIII. Kal. Aug. eingetragen war, radiert ist, und obgleich sich auch die Reichenauer Kirchweihe am 16. Aug. findet. Das Fest des hl. Findan (17 Kal. Dec. in Majuskeln) scheint vom Schreiber, aber vielleicht nicht im Zuge der ersten Niederschrift eingetragen zu sein. Es ist sehr wohl möglich, wenn auch mit den von Öchelhäuser vorgebrachten Gründen durchaus nicht bewiesen, dass der Codex in Reichenau hergestellt wurde. Die Aufnahme Reichenauer Feste liesse sich auch in Rheinau durch Benutzung Reichenauer Vorlagen erklären. Für Reichenau spricht der Umstand, dass

[1]) Kraus, Kunstdenkm. d. Grossherzogt. Baden I. S. 356. — J. Marmor, Kurze Gesch. der kirchl. Bauten und deren Kunstschätze auf der Insel Reichenau. Konstanz. 1873. S. 46. — Phot. danke ich Dr. Swarzenski.

[2]) Öchelhäuser, a. a. O. S. 16f. — Delisle, Mém. sur d'anciens sacramentaires. S. 208 u. 262.

[3]) Zu dem Gebete für den König fol. 79 ist von gleichzeitiger Hand am Rande der Name »Heinrico« zugesetzt.

die Handschrift den Eindruck macht, sie sei an einem Orte entstanden, wo derartige Luxus-Codices in Menge hergestellt wurden. Schon die Zusammenstellung der verschiedenen Pergamentsorten spricht dafür. Im Gegensatze dazu macht das andere Sakramentar den Eindruck eines Erzeugnisses einer nur lokale Bedürfnisse versorgenden Werkstatt.

Für unsere Zwecke ist die Scheidung zwischen Rheinau und Reichenau belanglos. Dazu wäre eine erneute Untersuchung ihrer Handschriften und namentlich derer St. Gallens notwendig, die mir nicht aus Autopsie bekannt sind. Auch St. Gallen gehört in den Kreis dieser alamannischen Schule, als deren Vorort aber die Reichenau zu gelten haben wird. Wie alle Fäden dort zusammenlaufen, beweisen endlich die Bilder des Codex Egberti und die Reichenauer Wandgemälde[1]).

Beide sind unanfechtbare Erzeugnisse der Reichenauer Malerei. Der Grad ihrer Verwandtschaft untereinander muss den richtigen Massstab abgeben, in wieweit bei den auf der Reichenau heimischen Richtungen ein Auseinandergehen anzunehmen ist. Sind beide engst verwandt und der Vöge'schen Gruppe gleichermassen fernstehend, so ist es aus diesem kunstgeschichtlichen Grunde schwer, letztere auf der Reichenau zu lokalisieren. Nähert sich aber einer der beiden Bilderkreise der Vöge'schen Gruppe oder steht er ihr vollends näher als dem Codex Egberti, so ist die unbedingte Wahrscheinlichkeit für die gemeinsame Heimat der drei Bilderkreise auf der Reichenau. Letzteres ist nun in der That der Fall. Vöge hat bei der Vergleichung der Wandbilder mit der Cimelie 58 und dem Codex Egberti in drei Scenen enge Beziehungen zwischen den ersteren beiden Bildfolgen gefunden, in der Heilung des Aussätzigen, in der Heilung des Besessenen von Gerasa und in der Auferweckung des Jünglings von Nain. Für letzteres Bild fehlt es im Codex Egberti an der Vergleichsdarstellung; für die ersteren beiden ist eines der Elemente, welches den Codex Egberti weniger nah verwandt erscheinen lässt, die »weit geringere Lebendigkeit«, die geringere »dramatische Bewegung«. Das Temperament der Vöge'schen Schule verleugnet sich auch in diesen Wandbildern nicht! Vöge hat leider die allgemeine Vergleichung der drei Bildkreise nicht fortgesetzt: das allgemeine Ergebnis wäre das gewesen zu zeigen, dass Cimelie 58 und die Wandgemälde viel enger verwandt sind als letztere mit dem Codex Egberti. Keinesfalls steht der Codex Egberti den Wandgemälden näher als der Cimelie 58. Wenn also Wandgemälde und Codex Egberti als Reichenauer Kunst anzusehen sind, so gehört auch die Vöge'sche Schule dorthin. Anderenfalls müssten auch die Reichenauer Wandgemälde Werke auswärtiger Künstler sein!

Vöge's Irrtum besteht im wesentlichen darin, dass es bei richtiger stilkritischer Gruppierung der Denkmale die Bedeutung der beobachteten Unterschiede falsch eingeschätzt hat. Die verschiedenen Verzweigungen einer Schule sind ihm ebensoviele verschiedene Schulen. Dieser Irrtum lag überaus nahe, denn als Vöge seine Studien über diese Periode der deutschen Malerei begann, war die kritische Scheidung der Denkmale noch nicht begonnen. Der unbestimmte Begriff einer grossen deutschen

[1]) Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Bär. Herausgeg. von F. X. Kraus. Freibg. 1884. Wiederabgeb. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, 1. zu S. 54.

Schule war gegeben, nicht mehr. Vöge begann nun seine Arbeit nicht damit, seine und die verwandten rheinischen Schulen der sonstigen deutschen Malerei der Zeit gegenüberzustellen und das Gemeinsame in grossen Zügen festzustellen, sondern er begann seine kritische Arbeit gerade innerhalb dieser Gruppe; die Gegensätze des Codex Egberti zu seiner Gruppe, zur Echternacher Schule herauszuarbeiten, war sein Bemühen. Auf diese Weise rückte er das Trennende in den Vordergrund, das Gemeinsame trat zurück. Mit den grundverschiedenen Leistungen der Schulen von Köln, Regensburg, Fulda verglichen würde das Verwandtschaftliche der Reichenauer und Trierer Richtungen viel mehr hervorgetreten sein. Vöge glaubte ihm zur Genüge Rechnung zu tragen mit der Annahme einer gemeinsamen, weiter zurückliegenden Quelle[1]). Aber wenn eine Reihe deutscher Ateliers des zehnten Jahrhunderts auf dieselbe Quelle, die abendländisch-altchristliche Kunst etwa des V. Jahrhunderts, zurückgriffen und eine gleichartige »Renaissance« hervorriefen, welche durch die karolingische Buchmalerei jedenfalls nicht vorbereitet war, so kann eine solche Bewegung nicht zufällig an verschiedenen Orten erfolgt sein. Zwischen den verschiedenen Stellen, an denen die alte Tradition wieder belebt wurde, muss es enge Beziehungen gegeben haben. Und das beweisen uns ja schliesslich auch die gegenseitigen Beeinflussungen der Reichenauer-Vöge'schen und Trier-Echternacher Gruppe.

Unter diesem Gesichtspunkte scheint also das Schöpfen aus der gemeinsamen Quelle »jenseits des Mittelalters« ein Grund mehr, gemeinsamen Ursprung anzunehmen. Vöge scheint sich das Verhältnis zu diesen Quellen zu nahe vorgestellt und die Selbständigkeit der ottonischen Künstler unterschätzt zu haben. »Auf die feineren Nüancen der formellen Aussprache ist der eigentliche Accent zu legen; auf die Umbildung und Abwandlung der überkommenen Traditionselemente im Kleinen und Einzelnen kommt Alles an, denn nur diese gehört dem Mittelalter«. Wenn sich »in diesem wesentlichen Kriterium« der Codex Egberti von Vöge's Gruppe unterscheidet, so tritt die Künstlerindividualität, nicht die der Schule darin zutage. Kerald und Heribert waren hochbegabte Künstler und standen ersichtlich unter dem besonders starken Eindruck altchristlicher Kunst und namentlich Buchmalerei. Warum ihre Richtung weniger Nachahmung gefunden hat, wissen wir nicht, aber es ist natürlich, dass die stärker archaisierende Richtung von einer dem mittelalterlichen Empfinden näher kommenden unterdrückt werden musste. Gewährten uns die Nachrichten einen Einblick in den Entwicklungsgang und die Schicksale dieser Maler, so würde sicherlich manches dieser Rätsel eine überraschende Lösung finden. —

Die Reichenau ist uns also Sitz einer Schule, deren Werk den Codex Egberti, die von Vöge bearbeitete Gruppe und die Wandgemälde umfasst. Inwieweit Verzweigungen dieser Schule stattgehabt haben, inwieweit Nachbarklöster wie Rheinau und namentlich St. Gallen[2]) beteiligt sind, muss der zukünftigen Forschung überlassen bleiben: das wesentliche Ergebnis unserer Untersuchung wird dadurch nicht erschüttert werden. Die

---

[1]) A. a. O. bes. S. 80.

[2]) Für die St. Gallener Frage ist besonders ein Codex der Univ.-Bibl. in Leyden (Periz. fol. 17) wichtig mit einer reichen Folge von Illustrationen zur Geschichte der Maccabäer. In den Initialen und Zierseiten fehlt es nicht an Beziehungen zum Psalterium aureum, aber auch zum Egbertpsalter und den Handschriften, welche seine Vorstufe bilden.

von Vöge aufgestellte Mindener Schule[1]), welche im Kreise der ottonischen Schulen der von Vöge behandelten am nächsten steht, muss auf ihre Zusammenhänge mit Oberdeutschland hin untersucht werden. Wenn auch eine solche Abzweigung alamannischer Malerei keineswegs ausgeschlossen ist, so ist doch die Frage aufzuwerfen, ob nicht etwa alle diese Codices auswärts für Bischof Sigebert verfertigt worden sind. Jedenfalls sind auch in liturgischer Hinsicht in diesen Handschriften die Beziehungen zu Oberdeutschland unverkennbar.

Mit der Erkenntnis der Reichenauer Schule, die den Codex Egberti und Vöge's Gruppe umfasst, ist nun auch die Frage nach der Heimat des Egbertpsalters und des Evangelistars der Abtei Poussay beantwortet. Die Mittelstellung dieser beiden Handschriften zwischen den Polen der Reichenauer Schule, etwa Codex Egberti und Cimelie 58, erklärt sich nur durch Reichenauer Entstehung. Ikonographische, Initial- und Ornamentvergleichung haben uns immer wieder dahin geführt, Einzelheiten, wie des Nimbus Egberts nicht zu gedenken. Nur in Stil und Technik waren tiefgehende Unterschiede vorhanden — und diese erklären sich aus der Abhängigkeit von einer älteren Phase Reichenauer Kunst. Der Psalter und das Evangelistar sind in diesem Sinne Übergangswerke!

Nicht nur die ottonische Renaissance, sondern schon die Ausläufer karolingischer Kunst weisen auf die Reichenau. Der Egbertpsalter steht stilistisch und technisch unter dem Banne der grossen Schule, welche wir nach der Adahandschrift benannt haben. In jeder Hinsicht ist sein Verhältnis zu den karolingischen Vorfahren ein engeres, unfreieres als das der ottonischen »Renaissance«-Handschriften wie des Codex Egberti oder der Cimelie 58. Wir glauben oben schrittweise den Übergang von der absterbenden karolingischen Kunst zum Egbertpsalter nachgewiesen zu haben. Mittelglied war uns das Florentiner Sakramentar mit seinen reichen Initialen auf vielfach gemusterten Gründen; das entscheidende Stück das Heidelberger Sakramentar.

Schon der Florentiner Codex weist bestimmt auf die Reichenau; er scheint für den Gebrauch dort selbst geschrieben zu sein. Anders der Heidelberger (Petershausener) Codex, in dem das Sakramentar ohne Lokalfeste enthalten ist, während der Kalender an der Reichenauer Herkunft keinen Zweifel lässt. Dagegen ist der eng verwandte Darmstädter Gero-Codex ersichtlich ein auf auswärtige Bestellung gefertigtes Prachtstück. Ist die Beziehung auf Gero von Köln richtig, so ist die Handschrift ein Vorläufer des Hillinus-Codex, beide in der Reichenau für Köln verfertigt.

Für den Beweis Reichenauer Ursprungs dieser Vorläufer sind endlich ein paar Reichenauer Codices in Karlsruhe zu verwenden. Der eine, ein Sammelband (Nr. 84), verrät seine Reichenauer Entstehung durch die Ausstattung der Vorrede und des Textes der Legende vom hl. Blute und des Sermo in festivitate sancti Marci durch grosse, bezw. kleine gemalte Initialen[2]). Das andere, ein mit vielen Zusätzen und Umarbeitungen versehenes Homiliar, ist ebenfalls alter Besitz des Klosters und uns durch die Überarbeitungen besonders wichtig[3]). Beide Handschriften haben Initialen etwa im Stile des Gerocodex, doch nicht in der schmalen, riemenartigen Ausführung. In ersterer sind

[1]) Repert. für Kunstwiss. XVI. 1893. S. 198ff.

[2]) »Das Prachtexemplar des Klosters«. Mone, Quellen-Sammlung I. S. 67f.

[3]) Vgl. Öchelhäuser, a. a. O. S. 10 u. 53ff.

die Initialen im farbigen Grunde ausgespart (nur einige Blüten und Klammern blau) und dick mit Mennig umzogen, als Grund dienen innen Mennig, Blau und Grün, aussen Purpur. Im Homiliar sind die Initialen mennigrot gezeichnet und nur zum kleinen Teil mit mennigrotem oder grünem (zwei Töne) Grunde versehen. In diesen Initialen herrscht das Flechtwerk oder sehr regelmässiges Rankenwerk vor, die Pfeilspitze ist sehr selten und von biegsamer, grosser Form. Diesen altertümlichen Buchstaben tritt nun eine kleine Anzahl andersgearteter, mit sehr dünnen Ranken und vielen Pfeilspitzen versehener Initialen gegenüber, welche an Stellen auftreten, wo der ursprüngliche Text radiert und überschrieben ist. Kommen schon diese Initialen der Vöge'schen Gruppe sehr nahe, so ist eine Anzahl späterer Zusätze mit vorzüglichen Initialen ausgestattet, an deren Zugehörigkeit zu Vöge's Gruppe kein Zweifel sein kann. Ausser einigen z. T. unvollendeten Figuren, — z. B. ein Brustbild Benedikts fol. 142, ein thronender Christus fol. 141 — finden wir zahlreiche Buchstaben, in die einzelne Tiere[1]) hineingezeichnet sind, wie Löwen, Vögel, Fische. Und als ob es noch eines weiteren Beweises Reichenauer Ursprungs bedürfte, kommen Buchstaben mit den grossen Akanthusblattgruppen vor, die für die Vöge-Gruppe so überaus bezeichnend sind, oder eine ganz eigenartige Füllung: ein Vogel auf einem Baum, an eine Frucht pickend, ein Motiv, das unmittelbar an die Ornamentik der Zierseiten in Cimelie 58[2]) und verwandten Codices gemahnt!

In diesen Zusammenhängen erweist sich der Egbertpsalter als das Mittelglied zwischen den älteren Handschriften in karolingischer Tradition und den jüngeren ottonischen »Renaissance«-Codices. Alles was wir an Gründen für die Datierung dieser Bücher beibringen konnten, bestätigt diese Annahme. Diese Übergangshandschriften wie der Gerocodex — karolingische Bildfolge, aber ottonische Initialen — scheinen in der Spätzeit Ottos I. entstanden zu sein. Ob der Umschwung, der zu den glänzenden Neuschöpfungen der Folgezeit führt, noch zu Lebzeiten Ottos erfolgt ist, ist zweifelhaft. Ich möchte Vöge's[3]) Annahme, im Aachener Ottonencodex sei noch Otto I. dargestellt, unter den hier vorgebrachten Gesichtspunkten bezweifeln, ohne jedoch die Entstehung in den letzten Jahren Ottos d. Grossen unbedingt ausschliessen zu wollen. Codex Egberti und Egbertpsalter, die doch annähernd gleichzeitig sein müssen, und zwischen denen man gern einen erheblichen zeitlichen Abstand annehmen möchte, zeigen, wie schwierig die Datierung dieser Handschriften ist. Jedenfalls erlebte Egbert die glänzende Entfaltung des neuen Stiles. Gewiss war der Codex Egberti eines der ersten Hauptwerke der neuen Richtung, den Psalter und das Pariser Evangelistar dürfen wir uns indessen nicht unbedingt früher entstanden denken, da sie bereits zu deutliche Spuren der Berührung mit dem ausgebildeten ottonischen Stile aufweisen.

Wenn wir die Reichenau als die Heimat der Vorläufer des Egbertpsalters hinstellen, so müssen wir einer Schwierigkeit gedenken. Der Gerocodex und teilweise das Heidelberger Sakramentar haben Gelegenheit gegeben, Verwandtschaft in der Initialornamentik

[1]) Vgl. die ähnliche Verwendung von Tieren im Berliner Epistolar und im Pariser Sakramentar. Nr. 18005, s. o. S. 69 u. 110.

[2]) Vgl. die Abb. bei Vöge, S. 87.

[3]) A. a. O. S. 90 f. — Beissel wollte die Hs. früher in die erste Hälfte des X. Jahrh. setzen, neuerdings erst »um 973(?)«. Das Evangelienbuch Heinrich III. S. 4.

mit dem Echternacher Stil nachzuweisen. Die beiden von uns geschiedenen Arten des Initialstils sind im Heidelberger Codex schon gemischt, im Sakramentar der Arsenalbibliothek und namentlich im Darmstädter herrscht ausschliesslich die rundliche, symmetrische Art, welche im Florentiner Sakramentar, im Egbertpsalter und im Codex Egberti gänzlich vermieden ist. In der Vöge'schen Schule tritt diese Art noch auf, freilich nur neben den für die Gruppe bezeichnenden Initialbildungen und unseres Wissens auch nicht mit der für Echternach charakteristischen Färbung, die im Gerobuch unzweifelhaft vorgebildet ist. Eine Abhängigkeit von Echternach ist ausgeschlossen, da die Anfänge der Echternacher Malerschule sicher nicht über 974, das Jahr der Neubesetzung der Abtei, zurückreichen werden. Die Vorstufe der Echternacher Kunst, die Gruppe des Registrum Gregorii, welche keineswegs in Echternach entstanden zu sein braucht, ist zwar älter, aber doch jedenfalls in ihrer Erscheinung jünger als die Gerohandschrift. Registrum Gregorii und Evangelienbuch der Sainte-Chapelle sind eben ausgesprochene Vertreter der »Renaissance«-Kunst und stehen als solche mit der jüngeren Reichenauer Gruppe in einer Linie. Unter diesen Umständen muss die Annahme in Erwägung gezogen werden, dass auch die Gruppe des Registrum Gregorii und die Echternacher Abfolge aus der Reichenauer Vorstufe hervorgegangen sei. Beziehungen zwischen diesen beiden »Schwesterschulen« sind ja ohnehin nachgewiesen. Indessen liegt kein Grund vor, anzunehmen, dass Egbert auch das Registrum Gregorii habe auf der Reichenau schreiben lassen. Duchesne's kühne Hypothese über die Markusdarstellung kann uns nicht überzeugen, da wir ja gerade in den sicher Reichenauer Werken diese Eigentümlichkeit vermissen. Indessen wird man ohne die Annahme eines starken Reichenauer Einflusses auf die aufblühende Trierer Schule nicht auskommen, wie denn wenig später die letztere auf die erstere zurückgewirkt haben muss. Die Vermutungen schärfer fassen zu wollen, erscheint ein zweckloses Bemühen, da wir ja über die Künstler und ihre Bewegungen so gut wie nichts wissen.

Aber stürzt nicht wie ein Kartenhaus der Aufbau aller dieser Ortsfestlegungen in sich zusammen, wenn wir bedenken, dass die älteste Gruppe der besprochenen Reichenauer Arbeiten ein Ausläufer der Adagruppe ist, dass auch die »Echternacher« Gruppe einschliesslich ihrer Vorläufer unter deren stärkstem Einflusse steht? Ist die Adagruppe nicht in Trier entstanden?

Die Adagruppe ist erst von Janitschek zusammengestellt worden. Er gab ihr den irrigen Namen »Metzer« Schule, zu dem ihn verschiedene Missverständnisse[1]) verleiteten: einmal glaubte er das Sakramentar Bischof Drogos von Metz und seine Verwandten zur Schule rechnen zu dürfen, was aus kunstgeschichtlichen Gründen ausgeschlossen ist, zum anderen täuschte er sich über die Herkunft der wirklich zur Adagruppe gehörigen Evangelienhandschrift der Arsenalbibliothek (Ms. 599)[2]). Schon die Herausgeber der Ada-

---

[1]) Vgl. dazu S. Berger, Histoire de la Vulgate. Nancy 1893. S. 270 ff., ders. im Bullétin critique 1890. S. 231 f.

[2]) Die Hs. stammt nicht aus St. Martin-aux-Champs bei Metz, wie Janitschek glaubte (S. 85 ff.), sondern angeblich aus St. Martin-des-Champs in Paris. Auch letztere Angabe scheint eine willkürliche Benennung des Grafen Bastard. Vgl. den Katalog von Henri Martin, Bd. I, p. 451.

handschrift sind sich in der Frage der Lokalisierung nicht einig, denn Menzel[1]) will in dieser Gruppe die Erzeugnisse der Aachener Palastschule sehen. Dieser Annahme, für die eine Reihe guter Gründe vorgeführt ist, schliesst sich auch Berger[2]) an, freilich ohne den bündigen Beweis zu liefern. Bei Berger verhinderte überdies der Mangel stilkritischen Blicks die reinliche Ausscheidung der nicht zugehörigen Bücher. Neuerdings hat Edm. Braun die Vermutung ausgesprochen, Trier sei der Entstehungsort der Adahandschrift, freilich ohne sie mit irgendwelchen stichhaltigen Gründen zu belegen. Der Gedanke hat trotzdem etwas Bestechendes, und Vöge[3]) hat die Idee nicht abweisen mögen. Schwerer ins Gewicht aber als Braun's Vermutung fällt der von Keuffer[4]) versuchte Beweis, St. Maximin sei das Centrum der Adagruppe gewesen. Auch Keuffer fasst die Adagruppe nicht als Ganzes und sucht nicht von dem Ganzen ausgehend den mutmasslichen Mittelpunkt zu finden; auch seine beiden Ausgangspunkte sind die Trierer Provenienz der Adahandschrift und die Beziehungen zu derselben in ottonischen sicheren oder vermeintlichen Trierer Handschriften. Wir haben oben bereits eines der Hauptbindestücke aus dem Gebäude Keuffer's herausgerissen, das Trierer Sakramentar in Paris (Lat. 18005), dessen Reichenauer Ursprung wir nachgewiesen zu haben glauben. Fallen damit auch die Folgerungen, welche der Nachweis gemeinschaftlicher paläographischer Eigentümlichkeiten mit der Adagruppe sonst in der Lokalisierungsfrage für Trier zu ziehen erlauben würde, so bleibt doch die künstlerische Verwandtschaft — dazu auch die Fortsetzung der Goldschrift — in der Echternacher Schule und ihren Vorläufern, die als ein Argument zu Gunsten Triers angeführt werden darf, wenngleich wir in der Reichenau ein viel stärkeres Nachleben der karolingischen Tradition und ihren Übergang ins Ottonische beobachten konnten. Aber dass Reichenauer Mönche um 970 in der Tradition der Adagruppe arbeiteten, wäre noch kein Beweis, dass diese selbst nicht in ihrer Blütezeit — um 800 — in Trier beheimatet gewesen wäre! Um die Grundlage dafür zu gewinnen, hat Keuffer zunächst versucht, die Widmungsverse der Ada so auszulegen, dass Ada nur die Mittel zur Herstellung und zum kostbaren Einband des Codex gegeben hätte, nicht den Codex selbst, ähnlich wie wir es oben bei dem Einbande des Codex aureus Epternacensis in Gotha angedeutet haben:

Quem devota Deo iussit perscribere mater
Ada ancila Dei, pulchrisque ornare metallis.

Die Verse widersprechen Keuffers Auffassung nicht, aber sie enthalten auch nicht den geringsten Hinweis auf die Entstehung in St. Maximin. Es ist ebenso wahrscheinlich, dass die Handschrift von Ada nach St. Maximin geschenkt wurde. Zwei der nächst verwandten Bücher gelangten der guten Tradition zufolge auf solche Weise in die betreffenden Klöster, der Codex der Stadtbibliothek zu Abbéville (Nr. 1) nach St. Riquier als Geschenk des grossen Karl an Abt Angilbert, der Codex von Soissons (Paris Lat. 8850) nach St. Médard als Geschenk Ludwigs des Frommen und der Kaiserin Judith. Sehen

[1]) A. a. O. S. 9.
[2]) Dagegen s. Corssen in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen 1894. S. 871.
[3]) Repertorium f. Kunstwiss. 1896. S. 127.
[4]) Jahresbericht der Gesellsch. für nützl. Forschungen. T. 1899. S. 73 ff.

wir so, wie die kostbaren Bücher dieser Gruppe in der Welt verbreitet wurden, so legt uns das der Keuffer'schen Vermutung gegenüber die grösste Vorsicht auf. Jedenfalls enthält keine der eng verwandten Handschriften einen Hinweis auf Trier, und Keuffer selbst muss auf die Vorstufe zurückgreifen, um noch ein Beweisstück für Trier beizubringen. Der Kalender des Evangelistars, welches Godescalc für Karl den Grossen schrieb (781—783), giebt den Anhaltspunkt. Keuffer[1]) glaubt darin eine auffällige Betonung trierischer Lokalheiliger sehen zu dürfen. »Dieses Evangeliar können wir füglich hier nicht übergehen, weil es mit dem mehrerwähnten Maximiner Sakramentar die gleichzeitige Nennung der Hh. Quiriacus und Maximin gemein hat. Im allgemeinen hat der Aquitanier Quiriacus in den liturgischen Handschriften des Westens, der h. Maximin auch in solchen Eingang gefunden, die östlich von Trier entstanden sind. Sein so frühes gleichzeitiges Vorkommen in dem dürftigen karolingischen Kalendar einer Handschrift, die mit einer seit der Zeit Karls des Grossen in Trier nachweisbaren gleichen Ursprungs ist, erscheint auffallend. Die einfachste Erklärung für dieses Zusammentreffen ist die, dass die Trierer Adahandschrift und vor ihr das Evangeliar des Godescalc in Trier entstanden sein dürfte. Nimmt man an, dass die Handschrift Godescalcs in Trier entstanden sei, so erklärt sich auch das frühe Vorkommen des Quiriacus aus dem Umstande, dass i. J. 769 die Verehrung des h. Quiriacus in St. Maximin neu belebt worden und das gen. Evangeliar nur elf Jahre danach entstanden ist.«

Keuffer's Ausführungen beruhen also auf der Voraussetzung, die Godescalc-Handschrift lasse die Trierer Heiligen Quiriacus und Maximinus hervortreten. Nun ist in dem Kalendar von Trierer Heiligen nur Maximinus genannt. Piper[2]) hat den Kalender so eingehend untersucht, dass wir uns über das Mass der Bedeutung leicht klar werden können, welches dem Vorkommen eines Heiligen innewohnt. Godescalc hat nur drei deutsche Heilige aufgenommen: Maximin, Kilian, Bonifaz. Ein Schluss auf einen bestimmten Entstehungsort in Deutschland verbietet sich somit sofort. Reichlicher ist Frankreich vertreten mit Dionysius, Genovefa, Symphorian, Martialis, Medardus, Quintin, Macra, Remigius, Leo, Crispinus und Crispinianus und Martin; die Schweiz mit Mauricius, Spanien mit Vincentius; dazu eine überwiegende Menge italienischer und sonstiger Heiliger. Es ergiebt sich daraus, dass nach den Kalenderheiligen zu urteilen, am ehesten das nördliche Frankreich die Handschrift beanspruchen könnte.

Quiriacus findet sich aber auch unter den Heiligenfesten des Evangelistars nicht. Keuffer ist irre geführt worden durch die in dieselbe Jahreszeit fallende Stationsangabe »feria III. ad S. Quiriacum[3])« nach Dominica quinta in XLma, die sich ebenso in der Adahandschrift findet[4]). Diese aus dem römischen Perikopenverzeichnisse entnommene Stationsangabe hat mit dem Trierer Lokalheiligen nichts zu schaffen.

---

[1]) A. a. O. S. 78 f.

[2]) Karls des Grossen Calendarium und Ostertafel. Berlin. 1858.

[3]) Quiriacus = Cyriacus, vgl. Gerbert, Mon. veteris liturg. Alem. I. S. 428.

[4]) Die Perikope Joh. VII, 1 ist die für denselben Tag noch heute im römischen Messbuche vorgeschriebene. Cf. Beissel, Evangelienbuch des hl. Bernward. Hildesheim 1894. S. 53. Ds, das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dome zu Goslar. Düsseldorf. (1900). S. 34.

Die Beantwortung der Frage, wo die Heimat der Adagruppe war, liegt ausserhalb des Bereichs dieser Arbeit. Es genüge an dieser Stelle die engen Beziehungen der Schule zur kaiserlichen Familie hervorzuheben. Ausser dem Godescalc-Codex ist noch der von Dagulf geschriebene Psalter (jetzt in der Wiener Hofbibliothek Nr. 1861) für Karl den Grossen geschrieben, er war zum Geschenk für Papst Hadrian bestimmt. Von den vier grossen Prachthandschriften dieser kleinen Gruppe sind mindestens zwei, die Codices in Abbéville (aus S. Riquier) und Paris (aus Soissons) von Mitgliedern der kaiserlichen Familie verschenkt worden. Ada[1]) gilt der Tradition als Schwester Karls; der Codex, welcher ihren Namen trägt, wäre durchaus eines kaiserlichen Geschenkes würdig. Der von Menzel geäusserte Gedanke, in diesen Handschriften Erzeugnisse der Aachener Palastschule zu sehen, hat darum Einiges für sich.

Die zahlreichen kunstgeschichtlichen Fragen, welche mit der Entstehung der Eigenart dieser Schule verquickt sind, wurden oben angedeutet. Die Schule ist vielleicht die früheste der karolingischen, aber auch die langlebigste. Sie stirbt mit dem ausgehenden Jahrtausend, abgelöst durch die ottonischen Strömungen. Wenn Reichenauer Künstler dieser Spätzeit sich in den Traditionen der Schule ausgebildet zeigen, so folgt daraus unseres Erachtens keineswegs, dass die Reichenau ihr Mittelpunkt von Anfang an gewesen sei. Wir haben oben gewissermassen einen Stammbaum des Gerocodex und des Heidelberger Sakramentars aufstellen können. An der Spitze der Handschriftenfolge steht das Lorscher Evangelienbuch, das der Adagruppe in engerem Sinne sehr nahe steht, wenn es auch vielleicht etwas später und an anderem Orte entstanden ist.

Entstand der Lorscher Codex in Lorsch selbst oder etwa auf der Reichenau? Sind die verschiedenen Wiederholungen bis zum Gerocodex herab Erzeugnisse der Reichenauer Schule in ihren verschiedenen Perioden, Erzeugnisse von übrigens sehr verschiedenem künstlerischem Werte? Die Annahme eines gemeinsamen Ursprungsortes ist sehr naheliegend, aber die einzelnen Arbeiten sind doch wieder zu verschiedenartig, um bestimmtere Behauptungen aufstellen zu können. Immerhin würde sich noch kein Grund ergeben, auch die eigentliche Adagruppe nach demselben Orte zu verlegen. Jedenfalls giebt der Umstand viel zu denken, dass gerade in Trier-Echternach und Reichenau, wo so verwandte Malerschulen in ottonischer Zeit arbeiten, dieselbe karolingische Schule nachwirkt, wenn auch in sehr verschiedener Weise. Die Adagruppe ist jedenfalls in ihrer Nachwirkung auf Deutschland beschränkt und zwar auf die Gegenden von Trier bis Reichenau. Die einzige verwandte, aber doch sehr selbständige Schule ist in den fränkischen Landen beheimatet. Bei dieser Ungewissheit muss die Frage des Entstehungsortes zunächst belassen werden. Sie ist von weittragender Bedeutung, auch für die Geschichte der Elfenbeinplastik. Es ist gewiss kein Zufall, dass die aus Trier stammenden Elfenbeinreliefs bei Lord Crawford, die sicher mit dem Lorscher Deckel und verwandten in der Tradition der Adagruppe entstandenen Schnitzereien[2]) zusammenhängen, Beziehungen zum Codex Egberti aufweisen. Sind auch sie auf der Reichenau entstanden?

[1]) Berger, a. a. O. S. 266, Anm. 5 erwähnt die Angabe der Gallia Christiana VII, 509 eine Schwester Karls, Oda, sei Nonne in St. Maximin in Trier und später Äbtissin von Argenteuil gewesen.

[2]) Abb. d. S. 135 erwähnten Diptychons bei Graf Harrach, Mitt. d. Central-Komm. N. F. XV. zu S. 180.

Einen festen Anhaltspunkt zur Beurteilung Reichenauer Buchmalerei in karolingischer Zeit haben wir bisher nicht. Unter den Handschriften, welche bei der Aufhebung des Klosters 1799 nach Karlsruhe überführt wurden, sucht man vergeblich. Die Prachthandschriften des Klosters lagen wohl schon in früher Zeit nicht in der Bibliothek, sondern im Schatz. Leider hat keine glückliche Fügung des Schicksals uns den Schatz der Reichenau erhalten, wie die von Bamberg und Metz. Ein Verzeichnis[1]) — saec. XI — des »Thesaurus istius ecclesiae in libris vel ceteris ornamentis« lässt uns ahnen, wieviel verloren gegangen ist. Andere Angaben finden wir in der Chronik des Gallus Oheim[2]), so erzählt er aus der Zeit Abt Waldo's (786—806): »Frow Ata, herr Adelhartz von Stain gmachel, schickt in die Ow ain messbůch, gantz und gar mit silber beschlagen und verdeckt; dasselbig beschlagen silber nam brůder Ambicho, decan, von dem messbůch und beschlůg damit ain ewangelier und ain epistler bücher, die man dann teglich zů dem ampt bruchte. Das messbůch und viel andere bücher wurden verlorn«. Aber nicht nur im kirchlichen Gebrauch, auch in der Bibliothek dürfen wir in der frühen Zeit Prachthandschriften vermuten, besass sie doch schon im Jahre 821 nicht weniger als 56 Sakramentare[3]), 12 Lektionare, 10 Antiphonare, 7 Officia, 50 Psalterien, 8 Evangelienbücher. Dass in der Reichenau nicht nur geschrieben, sondern auch gemalt wurde, ist zweifellos. Wir lassen dahingestellt, ob die von Walahfrid Strabo, dem grössten Dichter und Gelehrten der Reichenau, verfassten Inschriften[4]) »De evangelio ad picturam« überhaupt in Bilder umgesetzt wurden und ob auf der Reichenau, wie vermutet worden ist[5]). Jedenfalls genossen schon um die Mitte des neunten Jahrhunderts die Maler des Klosters eines Rufes, der sich über die Klostermauern hinaus verbreitete. Abt Grimald von St. Gallen (841—872) liess Reichenauer Maler seinen Bau des Abtshauses ausmalen: »Insula pictores transmiserat Augia clara«[6]) Auch einige Tituli Walahfrid Strabos scheinen für St. Gallen[7])

---

[1]) Abgedr. von R. Beer, Berliner philol. Wochenschrift. 1885. Sp 826 f. aus der Karlsruher Hs. Reichenau CXLIII. fol. 168'. — Gottlieb, a a. O. S. 69.

[2]) ed. Barack, Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 1866. S. 44. — Bearbeitet von Dr. Karl Brandi in den Quellen und Forschungen zur Gesch. d. Abtei R. Herausgeg. von d. Badischen Hist. Kommission II. Heidelberg. 1893. S. 42.

[3]) Der Katalog ist gedruckt bei Neugart, Episcopatus Constantiensis Alemannicus sub metropoli Moguntina partis I. tom. I. 1803. S. 536 ff. — G. Becker, Catalogi. Nr. 6. — Gottlieb, S. 68 ff.

[4]) Gedruckt Dümmler, Poetae latini aevi Carolini II, p. 480 ff. u. 7. Vgl. E. Steinmann, die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande. Leipzig. 1892. S. 105 ff.

[5]) J. König, Über Walahfrid Strabo von Reichenau. Freiburg. Diöcesan-Archiv III. 1868. S. 385 ff.

[6]) Dümmler, Kleine Denkm. aus der Karolingerzeit. S. 213. — Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. (Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik. N. F. IV.) Wien 1892. Nr. 448. S. 140. — Neuwirth, die Bauthätigkeit der alamannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen. Wien. 1884 (S. A. aus den Sitzungsber. der phil.-hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften CVI. B. I. Hft. S. 5) S. 39 f.

[7]) Dümmler, P. L. II, Nr. 53. Vgl. J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgesch. aus d. Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitz.-Ber. der k. Akad. d. Wissensch. zu Wien. Philos.-Hist. Classe. Bd. CXXIII. Wien 1891. S. 97

bestimmt gewesen zu sein. Welche Bedeutung diesen Nachrichten beizulegen ist, lassen wir dahingestellt. St. Gallen besass bekanntlich kurze Zeit darauf eine eigene Malerschule, deren erste Blüte noch in die Zeit Abt Grimalds fällt, wenn auch ihr Hauptwerk, das Psalterium aureum, etwas später entstanden ist. Es liegt der Gedanke nahe, diese St. Gallener Erzeugnisse mit den verlorenen Reichenauern in Zusammenhang zu setzen, doch ist es unmöglich über Vermutungen ohne materielle Grundlage hinauszukommen. Gerade auf Grund des angezogenen Verses könnte man sich die St. Gallener Schule abhängig von der Reichenau denken. Eine zusammenfassende und ausführliche Untersuchung der St. Gallener Bilderhandschriften fehlt noch, und da sie uns aus eigener Anschauung nicht bekannt sind, haben wir die angedeuteten Fragen im Rahmen dieser Arbeit unbeantwortet lassen müssen. Es sei nur darauf hingewiesen, dass der Folcards-Psalter und das Psalterium aureum namentlich in der Ornamentik nicht mit der Adagruppe zusammenhängen; wenn wir eine Parallele suchen, so bietet sich vielleicht die Metzer Schule als geeignet dar, d. h. das Drogosakramentar und die beiden verwandten Handschriften in Paris, das sog. Evangelienbuch Ludwigs des Frommen (aus Metz, Lat. 9388) und ein weiteres aus Metz stammendes Evangelienbuch (Lat. 9383). Die reiche silhouettenhafte Goldornamentik dieser wie der St. Gallener Handschriften hat zwar noch nicht die Stilform des ottonischen Rankenwerks, aber sie steht ihm jedenfalls näher als die Ornamentik anderer karolingischer Schulen. Die Untersuchung der St. Gallener und Reichenauer Bilderhandschriften in ihrem Verhältnis zu den karolingischen und ottonischen Schulen verspricht weitgehende Aufschlüsse über die Entstehung der ottonischen Ornamentik. An interessantem und unbenutztem Material fehlt es nicht.

Das Dunkel, welches noch über der Reichenauer Malerei lagert, lichtet sich erst gegen Mitte und Ende des zehnten Jahrhunderts. Das Reichenauer Sakramentar in Wien (Cod. lat. 1815) hat Initialen durchaus ungewöhnlichen und eigenartigen Stils[1]. Gruppen wirklich auf die Reichenau hinweisender Handschriften von ausgeprägter Eigenart haben wir erst von Mitte des zehnten Jahrhunderts ab aufstellen können. Ein ungewöhnlich glücklicher Zufall ist es, dass uns auch von den Wandgemälden Beispiele erhalten sind. Wie lebhaft die Kunstthätigkeit auf der Au war, schildern uns zahlreiche Angaben der Quellen. Die Dichtung des Purchardus[2]) von den Thaten des Abtes Witigowo (985—997) giebt uns Kenntnis von einem erstaunlich vielseitig ausgebildeten Kunstleben. Baukunst, Malerei und Plastik müssen unter diesem kunstsinnigen Abte geblüht haben. Leider ist das Titelbild[3]) der Handschrift der Dichtung in Karlsruhe (Nr. CCV) durchaus dilettantenhaft; es zeigt die Madonna, den hl. Pirmin, den Dichter »Rusticus poaeta«, andere Klosterinsassen und die »Augia« selbst, welche eine Fülle von Gebäuden trägt. Über die Buchmalerei schweigen die Quellen, die sonst so redselig sind. Wenn wir trotzdem dorthin eine Schule verlegen, die nicht nur für das Kloster und nahegelegene Orte arbeitete, sondern gewissermassen einen Weltruf hatte, so glauben wir in einer

---

[1]) Vgl. v. Öchelhäuser, a. a. O. S. 12 u. 53.

[2]) Auszug des kunstgeschichtlich Wichtigen bei Schlosser, Quellenbuch S. 141.

[3]) Abt. bei Mone, Quellensammlung III, Taf. I. v. Öchelhäuser, a. a. O. S. 10.

Angabe die Bestätigung unserer Beweise finden zu dürfen. Auch Papst Gregor V. hatte von der vortrefflichen Herstellung liturgischer Handschriften auf der Reichenau Kenntnis! Als er daher dem Abt Alavich und seinen Nachfolgern das Vorrecht des römischen Abtes verlieh, nämlich nach Weise eines Bischofs mit Dalmatika und Sandalen zu celebrieren, gab er den Äbten auf, liturgische Handschriften bei ihrer Konsekration nach Rom zu liefern. »Debet pensionis nomine in sui consecratione codicem sacramentorum I epistolarum I evangeliorum I equos albos II, habet privilegia a Romano Pontifice«[1]).

Gregor V, selbst in weiblicher Linie ein Urenkel des grossen Otto, wurde auf Betreiben seines jungen königlichen Onkels 996 Papst, nachdem er vorher als Geistlicher der Kanzlei des Königs angehört hatte, den er zum Kaiser zu krönen berufen war. Kein Zweifel, dass Gregor um die künstlerische Bedeutung der Reichenau wissen musste, kein Zweifel auch, dass ihm nicht verborgen war, wo die Prachtbücher, die der Hof erhielt und verschenkte, gefertigt wurden. Wenn er nun der Reichenau als Abgabe bei ihrer Konsekration die Lieferung eines Perikopenbuches, eines Epistolars und eines Sakramentars aufgiebt, alle drei Handschriften, deren künstlerische Ausstattung die Regel war, so liegt es nahe, dass die Reichenau einer der vorzüglichsten Herstellungsorte solcher Werke war. Die kunstgeschichtlichen Erwägungen lassen in der That die Reichenau als Mittelpunkt der glänzendsten deutschen Malerschule der Zeit erscheinen, in deren Bereich die Ausläufer der Adagruppe, die Gruppen des Egbertpsalters, des Codex Egberti und die von Vöge bearbeitete Schule mitsamt den Wandmalereien gehören.

Ihre Blüte dauert von der Mitte des zehnten bis zum Anfang des elften Jahrhunderts; von der Nordsee bis nach Italien waren ihre Erzeugnisse begehrt. Gero von Köln, Egbert von Trier finden wir unter den Bestellern. Die Kaiser und Könige von Otto I (?) bis zu Heinrich II. erscheinen in den Widmungsbildern. Heinrich II. füllt die Kirchen seiner Lieblingsgründung Bamberg mit Prachtwerken dieser Schule. Wenig später muss freilich auch der Verfall eingetreten sein. Unter den salischen Herrschern scheint Echternach der allein beliebte Herstellungsort der Prachtcodices des Hofes. Der schnelle Verfall der Reichenauer Malerschule hängt wahrscheinlich mit der allgemeinen Lage der Abtei zusammen. Die ausserordentliche Kunstthätigkeit unter Witigowo hat wohl bereits die Mittel der Abtei überschritten; 997 wurde Witigowo abgesetzt. Es berührt eigentümlich, dass Hermannus Contractus und der Abtskatalog seiner künstlerischen Verdienste, die Purchardus so ausführlich behandelt, mit keinem Worte gedenken. Die schlimmste Katastrophe trat aber erst 1006 ein, als Heinich II. den strengen Abt Immo von Gorze und Prüm wider Willen der Reichenauer Mönche einsetzte. Mit Gewaltmassregeln erzwang Immo die Einhaltung strenger Zucht, so dass ein Teil der Mönche es vorzog, das Kloster zu verlassen: ». . . nobile monasterium in magnis viris, libris et aecclesiae

---

[1]) Die Stelle bei Deusdedit, Collectio canonum ed. a Pio Martinucci. Venedig. 1869. lib. III, cap. 149 pg. 321. vgl. Ph. Jaffé, Regesta pontificum Romanorum, Ed. 2. Leipzig. 1885. Nr. 3880 (früher 2969), No. 3881. — Gottlieb, a. a. O. Nr. 895. S. 384. W. Brambach, a. a. O. S. 21. — Die Bestimmung kehrt wieder in einer Bulle Innocenz III von 1207, s. Gallus Oheim, a. a. O. S. 136. — Brandi, a. a. O. S. 112. Ds., Die Reichenauer Urkundenfälschungen Quell. u. Forsch. I. Heidelberg 1890 S. 28. Nr. 72 u. 73.

thesauris grave, peccatis exigentibus, pertulit detrimentum; sicuti Roudpertus monachus nobilis et docte facetus, matris meae patruus deplangit.« So klagt Hermannus Contractus [1].

Neben der Malerei fanden sicherlich auch die übrigen bildenden Künste auf der Reichenau eine Pflege. Es ergiebt sich die Aufgabe von den sichern Ergebnissen der Handschriftenforschung aus auf andere Gebiete überzugehen. Für die Elfenbeinplastik haben wir dies bereits angedeutet, für die Metallarbeit bieten die Deckel verschiedener Handschriften den Ausgangspunkt. Ich erinnere an die Einbände des Evangelistars von Poussay, der Cimelien 57 und 59, welche entschiedene Beziehungen zu den Malereien aufweisen. Die alamannische Goldschmiedekunst stand zweifellos auf gleicher Höhe wie die Malerei. Die goldene Altartafel [2] Heinrichs II. (?) aus Basel [3] ist vielleicht ein monumentales Beispiel Reichenauer Plastik. Wir erwähnten ihre Beziehungen zum Deckel des Poussayer Codex. Die Figuren wie die Ornamentik lassen viele Ähnlichkeit mit der Gruppe des Egbertpsalters und den von Vöge bearbeiteten Handschriften erkennen. Es muss hier genügen, die Wege zur Erkenntnis der Reichenauer Plastik aufgezeigt zu haben. An Bedeutung stand sie gewiss den Schulen von Trier und Regensburg nicht nach, deren Werke bereits besser erforscht sind.

Die Untersuchung des Egbertpsalters führt so zu ungeahnten Schlüssen. Diese Handschrift, im Figürlichen eine sehr kümmerliche Leistung, im Ornamentalen ebenso reich wie eigenartig und bedeutend, stand uns im Brennpunkte der grossen Strömungen der Ottonenzeit. Ein Künstler, Ruodpreht?, der selbst noch ganz in den ausgetretenen Geleisen karolingischer absterbender Schulung wandelt, wird berührt von der neuen Strömung, die von Süden her über die Alpen heranzieht und der deutschen Kunst ein ganz neues Gesicht giebt. Der Aufrichtung des römisch-deutschen Kaiserreiches folgt diese künstlerische Blüte, aber nicht die gleichzeitige italienische Kunst, sondern die lange verflossener Jahrhunderte inspiriert die Künstler und bestimmt die Eigenart der »ottonischen Renaissance«.

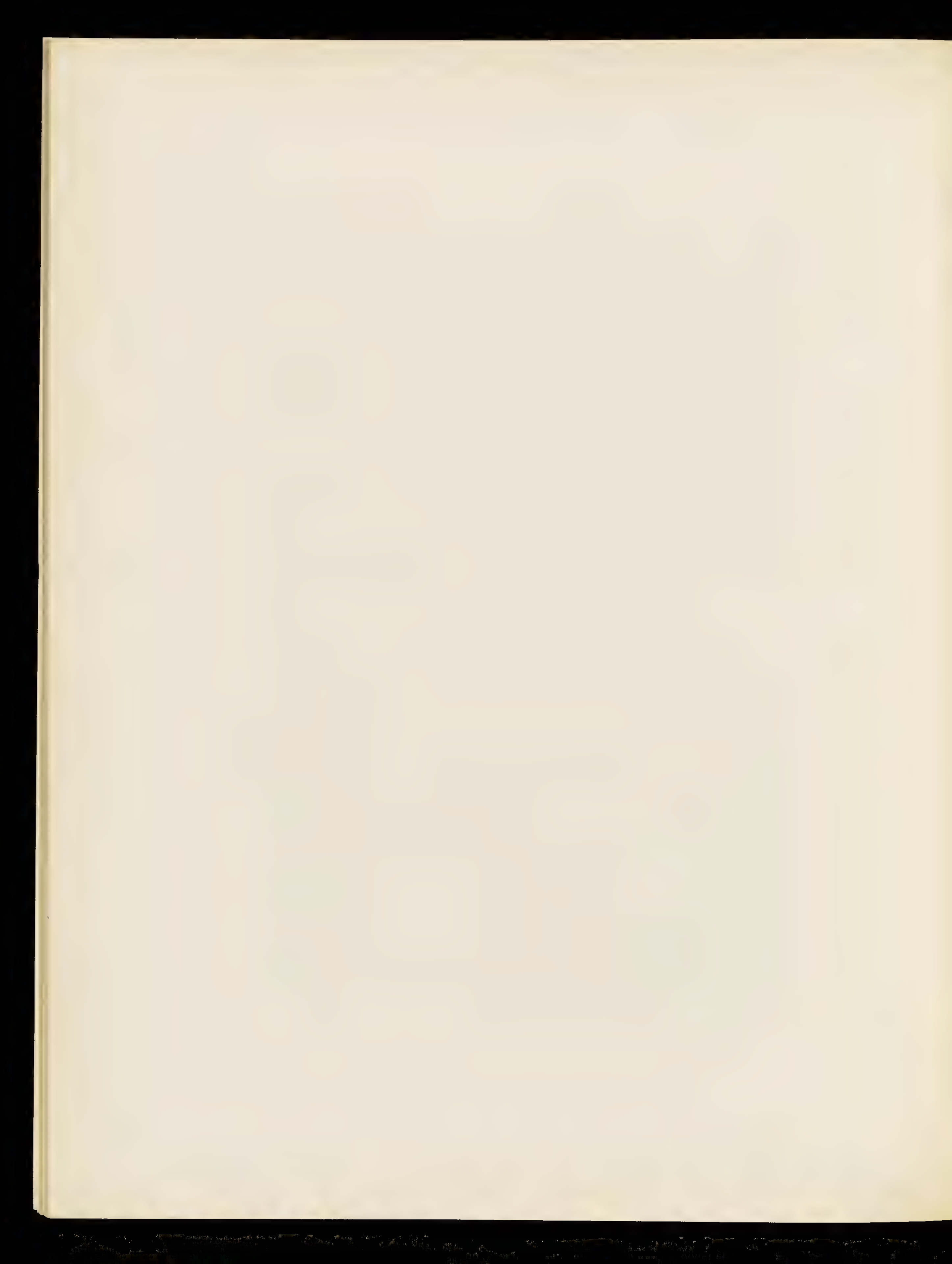
Dem Heranrücken der neuen Kunst von Süden her entspricht es, dass Trier nicht die erste Stelle einnimmt, aber gewiss die zweite. Entstand auf der Reichenau der »neue Stil«, so ist doch sein Hauptwerk, durch das sich Kerald und Heribert unsterblich gemacht haben, für Trier geschaffen. Und schon unter Egbert finden wir in Trier einen Meister an der Arbeit, der vielleicht die bedeutendsten malerischen Qualitäten zu seiner Zeit besass, den Schöpfer des Registrum Gregorii und der verwandten Codices. Mag auch er von der Reichenau her beeinflusst sein, wie denn auch dort die unverkennbaren Spuren seiner Einwirkung vorhanden sind, jedenfalls ist seine Schule, aus der die grosse Echternacher hervorging, welche die Reichenauer gewissermassen ablöste, gewiss überlebte, in den Trierer Landen beheimatet, wo allein sie sich weiterentwickelte und fortlebte. Reichenau und Trier-Echternach sind so die beiden Mittelpunkte der deutschen Malerei der Ottonenzeit, neben denen alle anderen Schulen wie Köln, Fulda, Regensburg nur eine beschränkte Bedeutung haben!

---

[1]) Mon. Germ. SS. V, 118.

[2]) Dem Trierer Dom schenkte Kaiser Heinrich »tabulam ex auro et argento et lapidibus preciosis metallizatam equalis secundum altare sancti Petri magnitudinis«. Gesta Trev. Mon. Germ. SS. VIII, 172.

[3]) Beste Abb. bei Molinier, l'orfèvrerie religieuse et civile. Paris 1901. pl. V.



ZWEITER TEIL.

DIE RUSSISCHEN BILDER.

Erstes Kapitel.

Beschreibung der Bilder. Malweise und Farbengebung.

Die Schicksale des Egbertpsalters sind von Dr. Sauerland ausführlich erörtert worden. Um 1085 befand er sich im Besitze der Grossfürstin Gertrud von Russland, der Witwe des 1078 verstorbenen Grossfürsten Isiaslaw Jaroslawitsch. Die zahlreichen Zusätze, welche der Codex erhielt, indem er zum Gebetbuch der verwittweten Grossfürstin eingerichtet wurde, sind von grösster historischer Bedeutung, die Bilder stellen ihn in die erste Reihe unter den äusserst seltenen Denkmälern russischer Malerei dieser Frühzeit. Ihr Verhältnis zur byzantinischen und russischen Malerei zu erörtern, ist die Aufgabe dieser Abhandlung, die im Rahmen des vorliegenden Buches auf das Notwendigste beschränkt werden musste.

Die künstlerischen Zusätze dieses russisch-byzantinischen Malers beschränken sich auf fünf Bilder und einige Zierleisten, namentlich eine solche am Ende von Psalm I (fol. 21', andere auf fol. 13', 14). Ein goldenes Kreuz (fol. 28) und ein goldenes Patriarchenkreuz (fol. 40') sind vielleicht erst aus der Zeit der Königin Gertrud von Ungarn, auf welche die wiederholt an den Rand geschriebenen goldenen Initialen G R H oder G R hinzuweisen scheinen[1]).

Die Bilder sind folgende:

fol. 5' — Der Apostel Petrus und die fürstliche Familie. (Taf. 42). Ein goldener in rote Linien eingespannter Rahmen mit einer weissen Wellenlinie umschliesst das eigentümlich geformte Bild. Oben ist Goldgrund, unten grüner Boden mit roten und blauen Blumen. Petrus trägt Sandalen, eine dunkelblaue Tunika (mit einem Streif in Rot) und einen gelbbraunen Mantel, beide ganz mit Goldlichtern bedeckt. Die Rechte macht den griechischen Segensgestus, so dass der zweite und dritte Finger ausgestreckt sind, der vierte den Daumen berührt und der fünfte den vierten begleitet; die Linke hält eine Rolle und ein Schlüsselbund.

Seinen linken Fuss umklammert die sehr zerstörte, kauernde Gestalt der Grossfürstin, die weisse Beischrift scheint zu lesen

$\overline{\text{MH}}$P

ΓΑ P O . . . .

[1]) So Eitelberger, Jahrbuch der k. k. Central-Kommission II. 1857. S. 254 Wiederabgedr. Ges. Kunsthist. Schriften. Wien 1884. III. S. 364.

Sie trägt zinnoberrote Schuhe, eine Tunika, von der goldbesetzte Ärmel vorkommen, ein dunkelrotes Gewand und einen goldenen Mantel, den purpurne Kreise mit blauen Blumen zieren. Um den Kopf trug sie wohl ein hellblaues Tuch und darüber eine goldene edelsteinbesetzte Mütze, doch ist die Zerstörung zu weit fortgeschritten, um Genaueres auszusagen. Ebenso muss eine hellblaue Stelle zwischen Knie und Arm unerklärt bleiben. (Ob ein Kissen, auf dem sie kniet?) Rechts von der Grossfürstin steht ihr Sohn, der Teilfürst Jaropolk († 1087), mit seiner Gemahlin, die weisse Beischrift scheint zu lesen: ΟΔΙΚΙ[Ο]С ꙖΑΡΟΠЪΛΚ. Der Fürst trägt zinnoberrote Schuhe, ein dunkelrot-purpurnes Gewand mit grosser goldener Musterung und reichem Besatz von Gold und Edelsteinen; auf dem braunen Haar — er ist bartlos bis auf einen Anflug von Schnurrbart — eine hohe, goldene, edelsteinbesetzte Krone mit einem Bügel.

Die Fürstin hat ebenfalls zinnoberrote Schuhe; über einem Untergewand mit enganliegenden Ärmeln trägt sie ein hellblaues Dalmatika-artiges Kleid, das aber fast ganz bedeckt ist durch eine goldene, rot und blau punktierte Schärpe, an der eine reich gemusterte braune Kante herläuft; ihre Innenseite scheint rot zu sein (unter dem Ärmel sichtbar). Auf dem Kopf trägt sie ein rosa Tuch und darauf eine reich verzierte Krone ohne Bügel, aber mit herabhängenden Perlenketten.

fol. 9' Die Geburt Christi (Taf. 43). Die Scene ist eingeschlossen von einem mit Ornamenten bedeckten, architektonischen Aufbau, zu dessen Seiten zwei goldene Löwen wachen. Die Grundfarbe ist Gold, die Ornamente sind in Hellblau, Hellgrün, Blassrosa, Zinnober, Karmin, Weiss und Gelb ausgeführt. Die blauen und roten Blätter haben weisse, die grünen gelbe Zeichnung.

Im Bogenfelde oben ist der blaue Himmelshalbkreis, von dem ein weisser Strahl herabkommt, in dem ein rot und gelber Stern; zu beiden Seiten je ein anbetender Engel; ihr Gewand ist immer blau mit roten Streifen, der Mantel rosa oder graugrün, das Tuch auf ihren Händen zinnober oder rosa, alle haben hellbraunes Haar mit einem weissen Bande darin, die Flügel sind grünbraun-weiss-rot.

Der Strahl geht herab, bis er über den gelbbraunen Berg hinweg in die schwarze Höhle fällt, in welcher das Kind — in blaue Tücher gewickelt — in goldenem Kasten liegt, bei ihm der gelbbraune Ochse und der blaue Esel. Daneben liegt auf weissem Tuch mit blauen und roten Streifen die Mutter (mit zinnoberroten Schuhen, blauem Gewand, purpurnem Mantel). Auf der Bergwand empfängt rechts ein alter Hirt in dunkelgrünem Fell die Verkündigung der Engel, von links eilen die drei Könige herbei, in den drei Altersstufen dargestellt, alle mit einer rosa Mütze auf dem Kopf. Namentlich die Tracht des ersten ist sehr reich: weisse Schuhe, blaue, rot gemusterte Hosen, weisses Hemd, zinnoberrotes Gewand, violetter, grün besetzter Mantel.

Im Vordergrund, den einige grüne Höhen bezeichnen, sitzt links sich umwendend der greise Josef (in blauem Gewand, gelbbraunem Mantel); rechts baden zwei Frauen (die mit dem weissen Kopftuch rot, die andere blau gekleidet) das Kind in goldener Wanne.

fol. 10. Die Kreuzigung. ICTAV POCC (Taf. 44). Der Rahmen ist ganz verschieden, aber ebenso reich ornamentiert. In vier Kreisen die Brustbilder der vier Evangelisten: Johannes als Greis mit hellgrauem Haar in gelbbraunem Mantel, Lukas

mit braunem Haar und Tonsur in blauem Gewand, zinnoberrotem Mantel, Markus mit graublauem Haar in blauer Tunika, graugrünem Mantel, Matthäus mit hellgrauem Haar in blauem Gewande, gelbbraunem Mantel. Die Bücher sind weiss mit rotem Schnitt und reich verziertem, goldenem Einbande. In der Mitte auf Goldgrund die Kreuzigung. In dem grünen Bodenstreifen ein gelbbrauner Felsblock, auf dem das braune Kreuz steht, darunter in einer Höhle der Schädel Adams. Der bärtige Christus hängt verschieden, mit vier Nägeln an Kreuzarmen und Fussbrett befestigt, am Kreuz. Alle Wunden bluten, aus der Seite fliesst ein roter Strom in den Kelch hinab, den eine knieende allegorische Gestalt hinhält. Sie trägt schwarze Schuhe, ein zinnoberfarbenes Gewand, eine weisse (rot und schwarz gemusterte) Schärpe, mit der vielleicht das blaugrau gemusterte Tuch zusammenhängt, auf dem sie den Kelch hält. Auf dem braunen Haar eine grosse goldene Krone, grosse weisse Ohrringe. Zur Rechten Christi die drei Marien, voran seine Mutter, in schwarzen Schuhen, blauem Gewand und violettem Mantel mit gelben Fransen. Die Frauen neben ihr in blauem Gewande und grünbraunem, bezw. gelbbraunem Mantel. Rechts vom Kreuz steht Johannes, in braunem lockigem Haar, blauem Gewande, graugrünem Mantel. Hinter ihm ein Greis, und weiter rechts der Hauptmann mit braunem Bart. Er trägt weisse Schuhe, violette, weiss gemusterte Strümpfe, ein rotes, gelbbesetztes Gewand mit heller Schärpe, blauen Mantel mit gelbem, braun gemustertem Einsatz auf der Brust und weisses, gemustertes Kopftuch.

Sonne und Mond schauen als ein blauer, bezw. roter strahlender Kopf auf die Scene hinab.

fol. 10'. Das Krönungsbild (Taf. 45). Goldgrund mit grünem Bodenstreifen und reich ornamentiertem Rahmen in Gold und Farben. In vier Himmelssegmenten — rosa, weissblau, blau und purpurbraun — erscheinen die vier Evangelistensymbole, der Engel blau und rot gekleidet, die Tiere von brauner Farbe.

Auf hohem, farbigem (vorwiegend gelbbraunem) Throne mit hellem Stoff im Rücken, auf zinnoberrotem Kissen mit einem weissen Tuch darüber thront Christus, die Füsse auf der goldenen Deckplatte der Fussbank. Er trägt gelbbraune Tunika mit rotem Streif (unter ihr gelbbraune Ärmel) und blauen Mantel. Mit der Rechten setzt er dem Fürsten, mit der Linken der Fürstin die Bügelkrone auf.

Das Fürstenpaar wird von seinen Patronen herangeführt. Bei Jaropolk ist es Petrus Ⓐ ΠΕΤΡΟϹ, mit grauem Bart und lockigem Haar in blauem Gewande und gelbbraunem Mantel. Der Fürst ist ein junger Mann mit vollem hellbraunem Haar und Schnurrbart. Er ist bekleidet mit schwarzen Schuhen, dunkelrotem, gelbgemustertem Gewand mit Goldbesatz und Gürtung, sowie zinnoberrotem Mantel mit goldener Borde und Hermelinfutter (weiss mit schwarzen Strichen). Alle Goldteile sind mit Perlen oder Edelsteinen besetzt.

Die Fürstin leitet die heilige Irene Ι ΑΓΙΑ ΙΡΗΝΙ, welche selbst in königlicher Tracht erscheint, ganz wie sie ihre Schutzbefohlene auf dem Petrusbilde trägt: in roten Schuhen, Tunika (an den Armen sichtbar), hellblauem Kleide mit goldener Borde und goldener, reich besetzter Schärpe darüber, auf dem Kopfe die Krone und unter ihr wohl noch eine goldene Haube. Die Fürstin ähnelt in ihrer Kleidung dem Fürsten sehr:

rote Schuhe, ein zinnoberrotes Gewand mit Goldbesatz, darüber erscheint ein goldenes Stück einer Schärpe(?) mit weissen Fransen, endlich ein Mantel aus demselben Stoff wie das Gewand des Königs mit Goldborden und Hermelinfutter. Auf dem Kopf anscheinend eine Art Diadem und darüber ein weisses Tuch mit roter und blauer Musterung.

Zu Füssen des Thrones wachen die himmlischen Heerschaaren: in der Mitte zwei Seraphim mit sechs braunen und roten, bezw. blauen Flügeln, aus denen der Kopf hervorschaut. Rechts und links davon je ein Tetramorph, mit Nimbus und braunem Haar. Die vier Flügel sind braun und blau, bezw. rot, und mit Augen besetzt; an der Aussenseite schaut je ein Löwenkopf hervor. Endlich zuäusserst je zwei rotbraune, geaugte und geflügelte Räder: die Throne.

fol. 41. Thronende Madonna. ΜΡ ΘΥ (Tafel 46). Goldgrund mit reichem Rahmen, vorwiegend in Gold, Blau, Grün. Der Thron ist grösstenteils golden mit brauner Zeichnung, die Rückenlehne bildet ein grünlich schattiertes weisses Tuch mit Goldmusterung, von den Kissen ist eines zinnoberrot, das andere grün mit Goldhöhung. Zwischen den Füssen des Thrones ist Pergamentgrund mit Goldmusterung. Die Fussbank in Gold und Farben (Gelbbraun, Dunkelbraun).

Maria trägt rote Schuhe, ein dunkelblaues Gewand, einen oder zwei Mäntel: ein dunkelroter liegt über ihrem rechten Knie (nur Innenseite des andern?), ein dunkelbrauner fällt über die Schultern herab, zu demselben gehört oder von gleichem Stoff ist das Kopftuch, unter dem aber wieder ein blaues Tuch vorkommt. Der dunkelbraune Mantel hat teilweise rote Fransen. Das Christkind trägt blaues Gewand mit rotem Streif und gelbbraunen Mantel, in der Linken hält es die Rolle. Alle Gewänder sind mit Goldlichtern überdeckt.

Die russischen Bilder der Handschrift sind unendlich viel malerischer behandelt als die trierischen und doch erreichen sie nicht den Grad malerischer Durcharbeitung, der den mittelbyzantinischen Arbeiten eigen zu sein pflegt, ohne jedoch etwa die Stufe abendländischer Bilder des 12. Jahrhunderts einzunehmen.

Statt farbiger Modellierung herrscht eine stark zeichnerische Behandlung in Deckfarben, doch handelt es sich nicht um das Kolorieren einer im Wesentlichen schwarzen Zeichnung. Eine feste Konturierung und Einzeichnung der Falten und Grenzen ist zwar üblich, doch nur teilweise in einem neutralen — schwarzen oder braunen — Tone, zuweilen im Schattentone der Lokalfarbe. So hat der blaue Mantel Christi im Krönungsbilde schwarze Umrisse und Falten, die gelbbraune Tunika dagegen solche in Gelbbraun, nur an der Unterseite der Ärmel und am Saume unten eine schwarze Linie. Ähnliche verschiedenartige Behandlung von Aussen- und Innen-, bezw. Ober- und Unterseite findet sich wiederholt z. B. an den Mänteln der Evangelisten: Jedenfalls ist ein fester Kontur fast immer und zwar meist ein schwarzer vorhanden. Eine verhältnismässig reiche Modellierung mit weisser Höhung der Lichter und tiefer Schattierung auf fol. 9' 10'; gerade in den Bildern mit grossen Figuren hat das rein zeichnerische Spiel der Goldlichter alle feinere Durcharbeitung ertötet. Einzelheiten unterliegen steten Schwankungen, so sind fol. 10' viele Gewänder weiss gehöht, auch der gelbbraune Mantel Petri, nicht

aber die gleichfarbige Tunika Christi. Auf dem violetten Mantel Mariae fol. 9' und 10 haben die Lichter einen bläulichen Anflug; eine bunte Modellierung ist sonst nicht nachzuweisen.

Am sorgfältigsten ist vielleicht die Durchmodellierung der Fleischteile. Grundton ist ein helles Braun, dem die Konturierung in einem feinen hellen Braun entspricht; merkwürdigerweise ist gerade an dem Crucifixus an seiner Stelle ein graubrauner Ton verwandt. Genauer analysiert sei hier der Christuskopf (10'): in der braunen Zeichnung sind Brauen, Oberlid und Pupillen schwarz nachgezogen, ebenso die Nasenlöcher und ein Strich am Munde; der Nasenrücken trägt ein weisses Licht, neben dem ein grauer und ein roter Schattenstrich herlaufen. Graue Schatten liegen unter Brauen, Auge und Mund, die Wangen sind rot gehöht und etwas mit Weiss modelliert; auf den Lippen liegt ein roter Fleck. Das Gleiche gilt im Wesentlichen von den übrigen Köpfen, nur dass bei kleinerem Massstab die Modellierung eingeschränkt wird; bezeichnend bleibt die feine Vertreibung des Rot auf den Wangen, der rote Nasenkontur, der rote Mund. Bei Profilköpfen kommt sogar ein roter Gesichtskontur vor. Die Schattierung ist gelegentlich graugrün, doch fehlt eine stärkere grüne Modellierung. Sehr abweichend ist das Madonnenbild, die Zeichnung der Fleischteile ist durchaus dunkel gehalten, der Fleischton sehr gelb mit viel grüner Modellierung.

Der Zusammenhang mit byzantinischer Technik zeigt sich auch darin, dass den Farben die Neigung innewohnt, abzuspringen: eine Eigentümlichkeit, die den byzantinischen Buchmalereien seit ältester Zeit eigen ist, und die im Abendlande nicht entfernt in demselben Masse nachzuweisen ist. Byzantinisierend ist auch das Kolorit dieser Bilder; ihre trotz grosser Buntheit harmonische, warme Zusammenstimmung steht in einem lebhaften Kontraste zu den Bildern Ruodprehts. Freilich verschwindet das Bild zuweilen fast in der dekorativen Farbenpracht. Das Gold, welches zwar nicht mit der Wirkung der polierten Goldgründe des Abendlandes wetteifern kann, zeichnet sich durch Wärme des Tones aus. Grün, Hellblau, Gelbbraun und rote Töne sind bestimmend; bezeichnender Weise ist das krasse Mennig ausgeschlossen trotz der Fülle verschiedener roter Farbenstufen. Wie gesagt ist die Stimmung eine harmonische, feine; am glücklichsten wohl auf fol. 10', wenn sie auch nicht der berauschenden Farbenpracht spätbyzantinischer Codices gleichkommt.

* * *

Zweites Kapitel.

Das Verhältnis zur byzantinischen Kunst.

Die russischen Bilder des Codex Gertrudianus sind bisher zur byzantinischen Kunst gerechnet worden. Der Gesamteindruck ist in der That ein so byzantinisierender, dass es der aufmerksamen Betrachtung bedarf, um die leisen Abwandlungen des byzantinischen Charakters wahrzunehmen. Und doch sind sie so bezeichnend, dass, auch wenn jede Inschrift, jeder historische Anhaltspunkt fehlte, die Entstehung in Russland und in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts aus kunstgeschichtlichen Gründen nachgewiesen werden könnte.

Ikonographisch ist der byzantinische Charakter fast rein bewahrt. Das Krönungsbild geht von der in Byzanz beliebten Idee aus, dem Herrscherpaar durch Christus die Krone aufsetzen zu lassen, wie z. B. auf einer Elfenbeintafel in der Bibliothèque Nationale in Paris das zeitgenössische Kaiserpaar Romanus IV. und Eudokia oder auf einer Emailplatte[1]) am Muttergottesbilde von Chachuli im mingrelischen Kloster Gelat der Kaiser Michael VII. Dukas (1071 † 1078) und die Kaiserin Maria gekrönt werden. Die Einführung der hl. Namenspatrone hat ebensowenig Auffälliges wie die der Vertreter der ersten Engelshierarchie[2]): der Tetramorphen, Seraphim und Throne, dagegen ist die starke Betonung der vier Evangelistensymbole auffällig. Die mittelbyzantinische Kunst hat sie auffallend selten in Darstellungen eingeführt; selbst in Evangelistenbildern sind sie selten, wo das Abendland sie ständig anbringt.

Das Titelbild mit der fürstlichen Familie vor dem hl. Petrus entzieht sich ikonographischer Vergleichung. Der Apostel ist mit dem in Byzanz seltenen Attribute der Himmelsschlüssel[3]) ausgestattet. Die zusammengekauerte Figur der Grossfürstin-Witwe ist ein bezeichnendes Beispiel byzantinischer Proskynese.

Die eingehende Untersuchung der Tracht der fürstlichen Familie müssen wir zwar der russischen Forschung überlassen, doch sei die ausserordentliche Pracht und die starke Annäherung an die byzantinische Kaisertracht hervorgehoben. Auf dem später zu erwähnenden Bilde der Familie des Grossfürsten Swiätoslaw Jaroslawitsch ist dergleichen nicht zu bemerken. Die stärkste Ähnlichkeit mit dem byzantinischen Ornate ist auf dem Petrusbilde wahrzunehmen. Der reiche Besatz bei Jaropolk ist von dem

---

[1]) Abb. N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. (Sammlung A. W. Swenigorodskoi). Frankfurt a. M. 1892. S. 135.

[2]) Osk. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim. Diss. Leipzig. 1894. S. 76 u. 78.

[3]) Vgl. z. B. das Relief in Tschepin (Bulgarien), publ. von Ssyrku. *Βυζαντινὰ Χρονικά* (Russ.) V, 1898. Taf. III.

Loron der Kaiser, der Weiterbildung der consularischen Trabea, abzuleiten. Ebendaher stammt die Schärpe der Fürstin, an der das schildförmige Vorderteil zu bemerken ist, welches sich bei der hl. Irene noch deutlicher zeigt und ganz so in Byzanz zu belegen ist[1]). Auf dem zweiten Bilde ist die Tracht einfacher. Eine ganz gleich gekleidete Fürstin findet sich in den Wandmalereien der Demetriuskirche in Wladimir[2]) aus dem XII. Jahrhundert.

Die Geburt Christi ist ganz nach byzantinischem Schema dargestellt. Seine schon oben berührte Eigenart besteht darin, dass das Kind zum Mittelpunkt einer ausgedehnten Komposition gemacht wird, in der noch die Mutter eine hervorragende Stelle einnimmt, während die Fülle der übrigen Gestalten in der weiten Berglandschaft verteilt wird. Bezeichnend ist der Stern, welcher seine Strahlen bis in die Höhle hinabfallen lässt, die Engel, welche die himmlische Lichterscheinung anbeten, der abseits sitzende Josef, die Gruppe der Frauen, welche das Kind baden, — hier besonders lebendig durch den Einzelzug, dass eine von ihnen mit der Hand die Wasserwärme prüft, ehe sie das Kind hineinlegt —, sowie endlich das Hineinziehen der Verkündigung an die Hirten und der Anbetung der Weisen in denselben Bildrahmen.

So streng die byzantinische Kunst am Grundriss dieser Komposition festgehalten hat, so mannigfaltig sind doch auch die Abwandlungen. Der russische Maler folgt einer solchen, für welche die Abwendung Mariae von der Höhle und ihr Hinblicken zur Badescene bezeichnend zu sein scheinen. Letzteres ist freilich in unserem Bilde so wenig mehr zum Ausdruck gekommen wie in manchen anderen. Die lange Überlieferung scheint das feinere Verständnis für die Einzelzüge der Komposition abgestumpft zu haben. Die Haltung Mariae in dieser engeren Gruppe von Denkmälern war mutmasslich ursprünglich so zu erklären, dass sie sich umwendend, den Kopf auf die Linke stützt, die Rechte aber redend zur Badescene vorstreckt. Unser Künstler hat diese Anordnung im Allgemeinen beibehalten, doch lässt er Maria in den Mantel greifen, wie denn überhaupt die Beziehung zur Badescene nicht zum Ausdruck gekommen ist[3]).

Das Bild der Kreuzigung ist nicht minder der byzantinischen Typik entlehnt als das der Geburt, aber doch um einige ungewöhnliche Züge bereichert. Byzantinisch ist, wie bereits oben ausgeführt wurde, die historische Auffassung, daher die drei Frauen, Josef, der zu Christus aufblickende Hauptmann und vielleicht Josef von Arimathia.

[1]) Hingewiesen sei z. B. auf Darstellungen der hl. Helena auf Kreuzreliquiarien; bestes Beispiel die Tafel im Domschatz in Gran. Phot. bei Danko, Geschichtliches, Beschreibendes und Urkundliches aus dem Graner Domschatze. Gran 1880. Auch bei Molinier, l'orfèvrerie religieuse et civile. P. 1901. Taf. I. Vgl. auch die hl. Helena in der Sophienkathedrale in Kiew, bequem zugängliche Abb. Tolstoi u. Kondakoff, Russ. Altertümer in Denkmälern der Kunst. IV. (Russ.) St. Petersb. 1891. S. 145.

[2]) Abb. bei Prochorow, Materialien zur Gesch. d. russ. Costüme. (Russ.) St. Petersburg. 1881—4. III. Taf. XXIV.

[3]) In der Gesamtanordnung ist am ähnlichsten das Bild einer Hs. in Berlin (graec. 4°. 66, Schmid, Darst. der Geburt Christi Nr. 31. S. 22 f.); die gekennzeichnete Anordnung der Maria am deutlichsten auf der Bronzethür von S. Paolo fuori le mura bei Rom (Konstantinopel 1070. Schmid. Nr. 35a. S. 26f.), ferner auf Elfenbeintafeln in Mailand (Schmid Nr. 38. S. 29 f.), im South Kensington Museum (Westwood, a. a. O. Nr. 198. S. 89), in München (Hof- u. Staatsbibl. Cum pict. 82, lat. 6832), endlich im Melisenda-Psalter im Brit. Museum (Egerton 1139, Schmid. Nr. 28. S. 19f.).

Soweit ist weder in der allgemeinen Anordnung noch im Einzelnen etwas zu bemerken. In einem byzantinischen Handschriftenbilde der Vaticana (Cod. graec. 1156)[1]) kehren Christus, das Kreuz, der Schädel, die Gruppe der Frauen, Johannes und der Hauptmann mit geringen Abweichungen ebenso wieder. Dagegen besitzt das russische Bild zwei Eigentümlichkeiten; es sind das die Angabe von Sonne und Mond als Gesichter, die in Byzanz äusserst selten ist, und die Einführung der am Fusse des Kreuzes knieenden und das Blut in einem Kelche auffangenden allegorischen Gestalt.

Dass diese Gestalt eine biblische oder symbolische ist, erhellt aus ihrer Einfügung in die Komposition. Die Anbringung eines Porträts an solcher Stelle ist undenkbar, und Sauerland's Deutung auf die verwittwete Grossfürstin darum zu verwerfen. Überdies findet sich die Gestalt noch in einigen wenigen Beispielen, nämlich in einer sehr bilderreichen griechischen Evangelienhandschrift in Paris (Nat.-Bibl. Ms. grec 74) aus dem XI. Jahrhundert und in zwei jüngeren Wiederholungen[2]) dieser Bildfolge, deren eine in Jelisawetgrad aus dem XIV.—XV. Jahrhundert durch Pokrowski bekannt geworden ist, während die andere, in bulgarischer Sprache, in der Sammlung des Lord Zouche (aufbewahrt im Britischen Museum) m. W. noch der kunstgeschichtlichen Benutzung harrt[3]). In der Pariser Handschrift kommt die betreffende Figur in zwei Kreuzigungen vor (fol. 59 u. 207'[4]) in der besser erhaltenen ist die reiche Tracht (mit Ohrringen) gut zu erkennen, auf dem Kopfe eine kleine Mütze, wie sie die Magier unseres Codex tragen. In Jelisawetgrad[5]) ist diese knieende Gestalt, welche immer das Blut aus den Fusswunden Christi aufzufangen scheint, nach Pokrowski männlich und auch in Lord Zouche's Handschrift ist sie bärtig. Nimbiert ist sie in keinem Falle.

Ehe wir auf die Deutung der Gestalt eingehen, müssen wir zu der ersten Pariser Kreuzigung zurückkehren (auf fol. 59). In diesem Bilde führt links ein Engel eine nimbierte Frauengestalt[6]) in einfacher Gewandung durch die Luft an das Kreuz heran, rechts ein Engel eine solche ohne Nimbus hinweg. Während die bulgarische Kopie die Gestalten ohne wesentliche Änderungen wiederholt, scheinen in der in Jelisawetgrad beide nimbiert und tragen dort beide ein Gefäss[7]). Die erstere fängt in ihm das Blut Christi auf. Nach Analogie abendländischer Darstellungen müssen wir in diesen Frauen die Kirche und Synagoge sehen. Dass die Deutung auch für Byzanz richtig ist, lehrt ein bilderreicher, kunstgeschichtlich sehr wichtiger slavischer Psalter in München[8]) (Cod. slav. 4,

---

[1]) Abb. bei d'Agincourt, Malerei, Taf. 57. — Pokrowski, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie. (Russ.) St. Petersburg. 1892. S. 329. — Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. Paris 1878. I. pl. 48.

[2]) Eine sehr ähnliche Hs. des XI.—XII. Jh.'s nach Kondakoff (Histoire. S. 141 f.) im Kloster Gelathi bei Kutais in Georgien. Vgl. Pokrowski, a. a. O. S. XXVI. — Stilistisch sehr verwandt aber abweichend illustriert ist der Codex des Laurentiana. Plut. VI. Cod. 23.

[3]) Nach dem Kataloge von Curzon (1849) S. 33 ist die Hs. 1353 datiert.

[4]) Abb. Rohault de Fleury, La Sainte Vierge Paris. 1878. pl. XVI.

[5]) Abb. bei Pokrowski, S. 328.

[6]) Auch Redin hält die Gestalt für weiblich. Pokrowski sieht irrtümlich einen Jüngling in ihr.

[7]) Abb. bei Pokrowski, a. a. O. S. 328.

[8]) Zahlreiche Phot. sind durch den Hofphotographen Teufel zu beziehen Nr. 597—612.

saec. XIV), dessen Kreuzigung (fol. 31) die besagten Figuren (wieder mit den führenden Engeln) bringt: die Beischrift nennt sie: Altes und Neues Testament.

Kirche und Synagoge sind in der byzantinischen Kunst sehr selten dargestellt worden. Ausser den vorgenannten sind mir nur noch drei Beispiele bekannt. Eine Emailplatte der Sammlung Botkin[1]) bringt die Kreuzigung; eine unnimbierte stehende Frau fängt das Blut Christi in einem Kelche auf, während eine andere (auf der linken Seite Christi) weggeht. Unzweifelhaft dieselben Gestalten[2])! Ein letztes Beispiel der Kreuzigung mit diesen Gestalten hat endlich Redin[3]) beigebracht aus einer syrischen Handschrift des Britischen Museums (Ad. 7110). Wie in dem Münchener Psalter sind es hier wieder die von Engeln heran- bezw. weggeführten Halbfiguren. Die Kirche (mit Krone und Fahne) fängt das Blut in einem Kelch auf, die Synagoge verliert ihre Krone, ihre Fahne ist zerbrochen. Damit sind die Beispiele in Kreuzigungsbildern erschöpft. In anderen Darstellungen sind die beiden allegorischen Gestalten freilich noch seltener. Weber[4]) welcher ihnen eine eingehende Abhandlung gewidmet hat, hat freilich drei Beispiele angeführt, aber sie beruhen alle auf Missverständnis[5]). Dass sie dennoch bekannt waren, beweist ein Bild, den hl. Mamas darstellend, in der Handschrift des Gregor von Nazianz im Kloster Dionysiu auf dem Athos[6]) (Nr. 63 aus dem XIII. Jahrhundert). Es ist da eine Hintergrundsarchitektur gemalt mit zwei turmartigen Erhebungen. Auf der rechten führt ein Engel eine Frau heran, welche auf den verdeckten Händen ein Gefäss trägt, auf der linken dagegen treibt ein Engel eine Frau (beide sind unnimbiert) weg.

Die Seltenheit dieser Gestalten in Byzanz einerseits und ihre Häufigkeit im Abendlande andererseits haben nun Weber zu der Ansicht geführt, die byzantinischen Beispiele, von denen er übrigens nur drei (Paris, gr. 74, Jelisawetgrad und Sammlung Botkin) kannte, seien auf abendländischen Einfluss zurückzuführen, eine Annahme, gegen die bisher nur Redin protestiert hat. Schon die weite Verbreitung in griechischen,

---

[1]) Ab. N. Kondakoff, a. a. O. Taf. XIII.

[2]) Kondakoff's Deutung als Maria Magdalena und Maria, Weib des Kleophas (a. a. O. S. 182) ist schon von Weber (Repert. f. Kunstwiss. XVIII S. 297), wie mir scheint mit Recht, abgelehnt worden.

[3]) Syrische Hs. der Evangelien mit Miniaturen aus dem 13. Jahrhundert im Brit. Museum. Denksch. d. kais. Gesellsch. f. Geschichte und Altertümer in Odessa. XXI. 1898. (Russ.) Abb. ebda Taf. 4, 2.

[4]) P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894. S. 133 ff.

[5]) Im Gregor von Nazianz in Paris (Ms. grec. 543 fol. 51') ist nicht die Vermählung Christi mit der Kirche, sondern Christus und der ungläubige Thomas dargestellt. Der Irrtum schon bei Bordier (Ms. grecs de la Bibl. nat. p. 189) Im Jakobus Monachus (Paris, Ms grec 1208, fol. 3', farb. Abb. bei Stassoff, L'ornement slave et oriental. St. Petersburg. 1887. Taf. 125, 4, das entsprechende Bild des vatikan. Codex oft abgeb. d'Agincourt, Malerei Taf. LI, 1; Rohault de Fleury, a. a. O. I, pl. 71) aber Pfingstfest und Himmelfahrt Christi in architektonischer Einfassung. Endlich kann die »*Παρασκευή*« des Gregor von Nazianz (Paris, Ms. grec 510) nicht mit der Kirche identificiert werden; Kondakoff (Histoire II, 70) sieht in ihr die Maria Magdalena.

[6]) Die Hs. ist mir nur aus einer Phot. bekannt, welche mir Dr. Oskar Wulff liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte.

bulgarischen, slavonischen, syrischen, georgischen Denkmälern macht diese Hypothese unwahrscheinlich — man müsste mindestens annehmen, die byzantinische Kunst habe die betreffenden Gestalten vollkommen recipiert —, sodann ist sehr bemerkenswert, dass in diesen byzantinischen Denkmälern fast ausschliesslich ein bestimmter Typus vorliegt, nämlich das Heran- bezw. Wegführen der Kirche und Synagoge durch Engel oberhalb der unter dem Kreuze stehenden Gestalten. Für abendländischen Einfluss liesse sich vielleicht aus der Ausstattung der Gestalten in dem syrischen Codex Manches anführen, Krone und Fahne, namentlich in ihrer Anbringung bei der Synagoge, sind allerdings häufig ganz ähnlich im Abendlande; dagegen fällt die Schlichtheit ihrer Kleidung in den anderen byzantinischen Beispielen auf. Gegen die Annahme abendländischen Einflusses spricht nun aber im Besonderen die für Byzanz bezeichnende Ausgestaltung der Komposition, namentlich die Einführung der Engel. Letztere ist im Abendlande selten und überdies weisen die bekannten Beispiele darauf hin, dass sie vorzugsweise in der italienischen, von jeher byzantinischen Einflüssen besonders zugänglichen Kunst heimisch war und nur selten in die anderer Länder übergegangen ist. Das älteste Beispiel ist die Elfenbeintafel des Berliner Museums aus dem XI. (?) Jahrhundert (Nr. 65)[1], dann folgen die Skulptur des Antelami im Dom zu Parma[2]) und das Tympanonrelief in St. Gilles, zwischen denen auch sonstige kunstgeschichtliche Zusammenhänge bestehen. In diesen Beispielen ist freilich die Verwendung der Engel eine andere, ganz wie in dem Pariser Codex finden wir sie überhaupt erst im dreizehnten Jahrhundert und zwar in Werken, welche sehr starke Byzantinismen aufweisen, nämlich auf dem westfälischen Tafelbilde des Berliner Museums[3]) und auf den Kanzelreliefs der Pisani. Das erste Auftreten in Italien, wie der byzantinisierende Charakter der jüngeren Beispiele sind durchaus der Annahme günstig, dass die Vorstellung von Byzanz aus sich über Italien verbreitet hat. Überhaupt ist ja die Einführung von Engeln nicht nur in der Kreuzigung, sondern auch in anderen Scenen ein beliebter Zug byzantinischer Kunst. Wenn Weber in dem Berliner Tafelbilde einen lebhaften Einfluss des kirchlichen Dramas hat sehen wollen, so habe ich schon an anderer Stelle[4]) darauf hingewiesen, dass Weber sich gerade von den Byzantinismen dieser Kompositionen hat täuschen lassen. So steht es auch um die »Bühnen-Architekturen«, auf denen dort nach Weber[5]) Kirche und Synagoge auftreten; die Buchmalerei in Dionysiu bietet eine schlagende Analogie. In der Vermutung, dass Kirche und Synagoge auch in byzantinischen Kreuzigungsbildern auf solchen Bauten vorkamen, bestärkt das syrische Bild, in dem solche Hintergrundsarchitekturen vorhanden sind.

Diese Abschweifung zu den Gestalten der Ecclesia und Synagoge war notwendig, um bezgl. der Deutung der knieenden Gestalt unserer Kreuzigung auf die richtige Spur zu kommen. Am nächsten liegt es in ihr die »Kirche« zu sehen, aber das Pariser Bild

---

[1]) Abb. Bode-Tschudi, Taf. 56, Nr. 455 u. ö.

[2]) Abb. Zimmermann, a. a. O. S. 107.

[3]) Abb. Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei zu S. 162 u. ö.

[4]) Malerschule, S. 147 Anm.

[5]) A. a. O. S. 91, S. 84f.

ist dieser Auffassung nicht günstig, dort ist die wirkliche Ecclesia ganz anders gekleidet und auch nimbiert. Überdies wäre ihre doppelte Darstellung in einem Bilde unwahrscheinlich. Haben wir die Annahme abendländischer Einflüsse in diesen Bildern erschüttert, so fällt damit auch Weber's Behauptung [1]), die am Kreuzesfusse knieende Gestalt sei nichts als eine missverstandene Wiederholung des abendländischen Adams. Einmal dürfte es schwer halten, diesen Adam mit dem Kelche in so früher Zeit in der abendländischen Kunst nachzuweisen, sodann erscheint auch der liegende Adam unter dem Kreuz schon früher auf einem byzantinischen Elfenbeinrelief der Sammlung Oppenheim in Köln [2]) aus dem X.—XI. Jahrhundert. Näher gelegen hätte es, wollte man die Figur aus dem Abendlande ableiten, auf die zu Füssen des Kreuzes knieende Ecclesia einzelner abendländischer Denkmäler [3]) hinzuweisen, die freilich auch alle aus jüngerer Zeit stammen. Das älteste mir bekannte Beispiel ist auf dem Holzrelief des Einbandes des Psalters der hl. Elisabeth in Cividale. Dieser Einband scheint italienische Arbeit; das Relief [4]) — wohl aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts — enthält Anklänge an geringe italienische Skulpturen [5]) der Zeit. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, hängt diese am Fusse des Kreuzes knieende Kirche, die zuerst in Italien auftritt, mit den byzantinischen knieenden Gestalten zusammen und ist sie die Vorläuferin der am Ende des Ducento in Italien auftretenden Maria Magdalena, welche am Kreuzstamm kniet [6])?

Pokrowski [7]), Kondakoff [8]) und Redin [9]) haben in der knieenden Gestalt die Verkörperung des »Glaubens« sehen wollen. Kondakoff erwähnt an anderer Stelle eine Legende, nach der Maria Magdalena das Blut Christi aufgefangen habe, einer Deutung, der man um so lieber zuneigen würde, als ja in der abendländischen Kunst seit etwa 1300 die unter dem Kreuze knieende Maria Magdalena häufig ist. Nur widerstreiten dieser Deutung die Kleidung und die jüngeren Wiederholungen, in denen diese Figur männlich ist, aber Pokrowski's Hinweis auf die im Synaxarion des Karfreitags erwähnte Legende, Johannes der Evangelist habe das Blut aufgefangen, scheint auf unsere gekrönte Gestalt durchaus nicht anwendbar. Immerhin spricht somit noch das Meiste für die Deutung als »Glauben«. Nur ein mit Inschrift versehenes Denkmal kann hier Gewissheit schaffen, und als solches kenne ich nur eine oberdeutsche Malerei des späten dreizehnten Jahrhunderts, in der Christus von den Tugenden gekreuzigt wird. Die Sponsa vollführt den Stich in die Seite, die Fides fängt auf Wolken schwebend das Blut auf, ihr

---

[1]) a. a. O. S. 135.

[2]) Abb. Schlumberger, a. a. O. II. S. 13.

[3]) Weber, a. a. O. S. 126 f.

[4]) Abb. Haseloff, Malerschule Taf. XIV.

[5]) Man vergleiche etwa die Reliefs in Fornovo bei Parma (Abb. Zimmermann, a. a. O. S. 159) und des Ambo in Bitonto (Abb. publ. von Schubring, Ztschr. f. christl. Kunst. 1900. S. 202).

[6]) Angedeutet hat diese Zusammenhänge schon Weber (a. a. O. S. 126), dem jedoch der sehr bedeutsame italienische Ursprung des Deckels in Cividale unbekannt war.

[7]) a. a. O. S. 329.

[8]) Histoire S. 141.

[9]) a. a. O. S. 10 f.

Gegenstück ist die vom Engel verstossene Synagoge. Das Beispiel ist in einem Lektionar der Sammlung des Sir Thomas Brooke in Huddersfield[1]).

Die vier Evangelisten, welche in den Medaillons um das Kreuzigungsbild angebracht sind, entsprechen in ihren Kopftypen ganz der mittelbyzantinischen Kunst[2]): Johannes als Greis mit hoher kahler Stirn, Matthäus ähnlich aber mit vollem Haupthaar, dagegen Lukas von asketischem Ausdruck mit spärlicherem braunem Barte und ebensolchem gelocktem Haupthaar, doch mit der Tonsur, und endlich Markus mit rundem Bart und vollem Haar, hier graublau, sonst meist schwarz in der Farbe.

Wie die Evangelisten ist auch die thronende Madonna (fol. 41) rein byzantinisch. Es ist die feierliche, steife Komposition, ohne jede innere Beziehung zwischen Mutter und Kind. Ausserordentlich ähnlich ist das Bild der thronenden Madonna eines kleinen byzantinischen Psalters in Wien (Hofbibl. theol. gr. 336 fol. 16')[3]). Das rein Ornamentale, der Thronaufbau, findet sich deutlicher in byzantinischen Elfenbeinreliefs wieder. Man vergleiche etwa eine Platte mit thronender Madonna beim Grafen Stroganoff[4]) in Rom und eine solche mit dem thronenden Christus im Louvre[5]).

Ikonographisch ist also in den Jaropolkbildern nichts oder so gut wie nichts Unbyzantinisches. Stilistisch steht es ganz ähnlich um sie. Wie rein byzantinisch die Typen sind, haben wir an den Evangelisten erläutert und können es im beschränkten Raume dieser Ausführungen nicht im Einzelnen weiter ausführen. Dasselbe gilt vom Gewandstil, der Faltenbehandlung. Wie echt byzantinisch sind nicht die netzartigen Goldlichter des Madonnenbildes! Wenn in das Ganze ein etwas weicherer und unbestimmterer Zug gekommen ist, wenn eine gewisse mangelnde Sicherheit der Formenausprägung zu Tage tritt, die zuweilen an abendländische Nachahmungen byzantinischer Werke gemahnt, so ist das nur natürlich bei einer Kunst, die weit von ihrer Heimat verpflanzt in die Bahnen einer neuen Entwicklung einlenkte. Die Verschiedenheit der Vorlagen macht sich überdies fühlbar, namentlich im Madonnen- und im Petrusbilde ist die andersartige Durcharbeitung der Fleischteile und die Gewandbehandlung so zu erklären.

Trotzdem sind in diesen Bildern bereits russische Elemente zu finden und zwar nicht nur in den Porträtdarstellungen, — der Kopf Jaropolks ist unzweifelhaft aus lebendiger Anschauung geschaffen. Russisch ist der ornamentale Geschmack, der diese Bilder in die ungeheure Ornamentenfülle hineingesetzt hat! Der byzantinischen Kunst

---

[1]) Vgl. den mehrfach angezogenen Katalog I. S. 302 ff. Die Hs. war wohl früher im Heiligkreuzkloster in Regensburg. Wenigstens ist die Abb. Mitt. d. K. K. Central-Kommission. X. 1865. S. LXXXIII. identisch. Nach Weber (a. a. O. S. 86) ist eine Wiederholung auf Einzelblatt im Domschatz in Regensburg.

[2]) Vgl. Strzygowski, Cimabue und Rom. Wien 1888. S. 70f. — Ders. Byzant. Zschr. I. S. 586. — Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco (Aus Acta Societatis Fennicae. Tom. XVII.) Helsingfors 1889. S. 75 f.

[3]) Abb. Lambecius, Comm. de Aug. Bibl. Caesar. Vindob. III. (Edit. II. 1776).

[4]) Graeven, Elfenbeinwerke. Aus Samml. in Italien. Nr. 67.

[5]) Molinier, Catalogue Nr. 14. S. 41 mit Abb., auch bei Schlumberger, a. a. O. I. S 37.

ist Derartiges fremd. Wo sie ein ganzseitiges Bild bringt, beschränkt sie die Bordüre auf einen meist schmalen und oft ornamentlosen Streif. Eine reichere Ornamentik ist zwar in manchen Handschriften, z. B. dem Pariser Gregor von Nazianz (Ms. grec. 543) zu belegen, aber sie hält sich immer noch in bescheideneren Grenzen, etwa wie hier bei dem Widmungs- und dem Madonnenbild. Ganz ungewöhnlich in Vollbildern aber ist die Mischung ornamentaler und bildlicher Bestandteile, wie bei Geburt und Kreuzigung. Könnte man für erstere auf ein Bild wie das der Himmelfahrt Christi und des Pfingstfestes in den Homilien des Jakobus Monachus[1]) hinweisen, wo freilich wirkliche Architektur gemalt und nicht nur solche aus Ornamentleisten aufgebaut ist, so ist die Kreuzigung mit ihrer Rahmung nach Art der Vignettenbilder byzantinischer Handschriften gebildet. Dieselben Evangeliencodices, welche so streng die Vollbilder vom Ornamentalen trennen, bringen den Titelbildern gegenüber jene für die byzantinische Kunst bezeichnenden herrlichen Zierleisten, die oft ein kleines Bildfeld in sich aufnehmen. Nur selten tritt diese Mischung schon auf dem Bilde selbst ein, wenn, wie in einem Evangelienbuche in Megaspilaion[2]) über das Evangelistenbild ein ornamentaler Aufbau mit einer neutestamentlichen Scene tritt. Sehr reiche Zierleisten mit kreisförmigen Kompositionen bringt die Handschrift des Martyrologiums des Simeon Metaphrastes im Britischen Museum[3]) (Add. 11870). Vorgebildet ist also die Ausgestaltung dieser Bilder in der byzantinischen Kunst. Dass die Weiterbildung eine echt russische ist, beweist die Vergleichung mit russischen Handschriften. Eine gewisse Prunksucht, eine Freude an der Überladung mit Ornamenten, die nicht nur aus dem geläufigen Schatze der Buchmalerei entlehnt werden, hat diese Bilder wie ornamentale Schmuckstücke behandelt und dabei ihren eigentlichen inneren Wert herabgedrückt.

---

[1]) Auf die Abb. ist oben verwiesen S. 180 Anm. 5.

[2]) Phot. von Prof. Strzygowski. Vereinigung z. Austausch v. Phot. aus dem Gebiete mittelalterlicher Kunst. II, 52.

[3]) Kondakoff, Histoire II, S. 113.

Drittes Kapitel.

Das Verhältnis zur russischen Malerei.

Die älteste russische illustrierte Handschrift ist das Evangelienbuch des Ostromir. Geschrieben wurde es in den Jahren 1056—1057 von dem Diakon Gregor in Nowgorod für den dortigen Possadnik (Stadtoberhaupt), einen Verwandten des Grossfürsten Isiaslaw Jaroslawitsch. Das Buch, das lange Zeit auf dem Altare der Sophienkathedrale in Nowgorod geruht hat, bildet jetzt in kostbarem, modernem Einbande einen der Hauptschätze der kaiserlichen öffentlichen Bibliothek in St. Petersburg[1]).

Erhalten sind drei Evangelistenbilder in der Handschrift; alle drei tragen dem dekorativen Geschmack in hohem Masse Rechnung: das Gemälde ist in erster Linie eine ornamentale Leistung. Gleich das erste Bild, den Evangelisten Johannes darstellend, ist in eine Art Vierpass komponiert, welcher der Darstellung wenig zu gute kommt. Dieser Vierpass besteht aus vier goldenen, hufeisenförmigen Bogen mit einer farbigen Blattranke. An den Schnittpunkten liegt stets ein Kreis mit einem jener grossen Blätterknäuel, wie sie für die byzantinische Kunst so bezeichnend sind (vgl. unter den Jaropolkbildern fol. 9'). Die sich zwischen den Vierpassbogen aussen ergebenden Zwickel sind wieder mit reichem Ranken- und Blattwerk in Farben auf Gold ausgefüllt. Das Bild hat zum grössten Teile Goldgrund; nur der untere Vierpassteil, der dem Johannes als Boden dient, ist mit einem emailartigen Ornament ausgefüllt: grüne Ellipsen und rote Kreise, beide goldgefasst, sind kreuzförmig zusammengestellt auf weissem Grunde. Der stehende Johannes mit erhobenen Händen, dem das (ganz zerstörte) Symbol ein Schriftblatt reicht, kann nur im Typus — grauer Bart und Haar, hohe Stirn und Stirnlocke — mit dem Rundbilde des Codex Gertrudianus verglichen werden. Die beiden Seitenfelder des Vierpasses füllt links der sitzende Prochoros als Schreiber des Johannes — eine ächt byzantinische, dem Abendlande ganz fremde Vorstellung —, rechts das Gerät (Lehnstuhl, Pult und Kasten), mit dem Johannes nach Sitte byzantinischer Maler reich ausgestattet worden ist. Das ganze Bild bekrönt ein grosser farbiger Löwe mit goldener Zeichnung, der trotz der Rankenstilisierung des

[1]) Facsimile-Ausgabe mit farbigen Tafeln: Die Evangelien des Ostromir aus dem Jahre 1056—1057 aufbewahrt in der kaiserl. öffentl. Bibliothek (Russ.) St. Petersburg 1883. — Markus und Lukas sind in Zeichnungen veröffentlicht bei Cahier, Nouveaux Mélanges. Bibliothèques S. 149 und 151. — Farb. Ornamentproben in: Histoire de l'ornement Russe du X[e] au XVI[e] siècle d'après les manuscrits. (Text von Victor de Boutovski). Paris 1870. Tafel X XIII. — Das Lukasbild auch (farbig) bei Stassoff, a. a. O. Taf. 49. Initialen auf Taf. 50.

Schweifendes in seiner naturalistischen Auffassung von den heraldischen Löwen unseres Geburtsbildes (fol. 9') scharf absticht.

Dus Lukasbild entbehrt der vielgliedrigen ornamentalen Fassung: hier genügt ein breiter rechtwinkliger Rahmen mit Ranken- und Blattwerk, das Motiv ist oben und unten dasselbe wie auf der Querleiste zu Häupten unseres Geburtsbildes (fol. 9'), an den Seiten setzt eine andere Verbindung derselben ornamentalen Elemente ein. Die Ecken tragen reichen Blattschmuck, ähnlich fol. 10 und 10' im Jaropolk-Codex. Sehr bezeichnend ist, dass diese Blätter unten aufrecht stehen auf einer Verlängerung der Bodenleiste, wieder eine rein byzantinische Idee. Das Bild hat mit Ausnahme des Bodens Goldgrund. Der Evangelist ist von seinem Sitz aufgestanden, den er inmitten seines reichen Schreibgerätes vor einem Hause inne hatte. Er erhebt die Hände zu dem Symbol, das ihm aus dem gestirnten Himmelssegment das inspirierende Schriftstück bringt. Der Typus des Evangelisten wie des Stiers ähneln denen des Cividaler Bildes. Die Ornamentationslust des Künstlers hat hier nicht nur die Gewänder mit Goldlichtern bedeckt, Fussbank, Stuhl, Architektur verziert, sondern auch die blauen Nimben mit goldenen Ranken durchzogen.

Aber den Höhepunkt erreicht diese Verzierungslust doch erst im Markusbilde. Das innere Bildfeld besteht aus der Zusammenschiebung von Viereck und Vierpass wie im Jaropolk-Codex fol. 10, es ist aber hier so in einen rechteckigen Rahmen geschoben, dass die Vierpassarme an den Bildrand stossen. Alles ist ornamentiert, der äussere Bildrand mit einem Dreiecksmuster, das Blattwerk ausfüllt (vgl. dazu den Ornamentstreifen unter der Geburt fol. 9'), das Feld zwischen Vierpass und Rand mit Blumen und Ranken, der Vierpass selbst mit Kreisen und übereck gestellten Vierecken mit der üblichen vegetabilischen Füllung. Die Innenfläche des Vierpasses endlich hat weissen Grund und ist mit einem Blumenmuster zwischen Strichkreuzen — in Gold, Grün, Rot — bedeckt. Der Evangelist, hier sitzend und schreibend, ist dem Markus unseres Codex nicht unähnlich, wie es ja die mittelbyzantinische Typik mit sich bringt. Er blickt zum Symbol auf, das ihm ein Buch reicht.

Die Vignetten und Initialen, welche die Ostromir-Evangelien sonst noch enthalten, bieten keine Veranlassung zu Vergleichen mit den Jaropolkbildern. Die angestellten Untersuchungen lassen über die allgemeine Verwandtschaft keinen Zweifel; die Ausgestaltung des Bildes zum Zierstück, ja selbst einzelne Ornamente sind übereinstimmend. Im Stil ist eine gewisse Ähnlichkeit durch den gemeinsamen Anschluss an die mittelbyzantinische Kunst bedingt. Im Technischen scheint aber — nach den Reproduktionen geurteilt — die Petersburger Handschrift in viel höherem Masse vom Ornamentalen durchsetzt; sie erscheint mehr das Werk eines Emailleurs als eines Buchmalers! Von dem Anschluss an das Kunstgewerbe im Allgemeinen, in Bildform und Ornamentfülle, ganz abgesehen, ist das Johannesbild noch leidlich malerisch behandelt. Das Verfahren bei Lukas und Markus aber ganz unerhört im Bereiche der »Malerei« im engeren Sinne. Wohl sind die Goldlichternetze weit verbreitet, aber nicht die goldene Umreissung und Zeichnung der ganzen Gestalt, der Hände, Füsse und des Gesichts. Die Wirkung, die da angestrebt wird, ist wie bei den Ornamenten auf weisser Farbe, die des Zellenschmelzes nicht der Malerei.

Keine zwanzig Jahre später als die Ostromir-Evangelien, 1073, entstand die Isbornik des Grossfürsten Swiätoslaw Jaroslawitsch[1]), des Oheims Jaropolks. Die Handschrift, welche eine Sammlung (Isbornik) von Auszügen aus den Kirchenvätern enthält, ruht heute in der Synodalbibliothek in Moskau, Nr. 161 (31), die aus der alten Bibliothek der Metropoliten von Kiew hervorgegangen ist. Der Schreiber heisst Johannes.

Die Widmungsbilder, deren eines die grossfürstliche Familie, das andere (sehr zerstört) den thronenden Christus darstellt, sind ohne nähere Beziehungen zu den Jaropolkbildern, ebenso die folgende Zierseite. Aber gleich darauf folgt ein Bild einer Gruppe von Heiligen, das sich schon auf dem folgenden Blatte und später noch zweimal ähnlich wiederholt. Nicht der Gegenstand, nur der ornamentale Aufbau interessiert uns, denn hier kehrt ganz der eigentümliche Rahmen unseres Geburtsbildes wieder. Es sind vier Variationen desselben Themas, eine genaue Übereinstimmung kommt nicht vor. Immer ist das Bildfeld, welches die Isbornik stets rundbogig abschliesst, in eine mehrfache Folge von Ornamentstreifen eingeschlossen, die zusammen ein breiteres als hohes Rechteck bilden. Darüber dann die Bekrönung, eine oder mehrere turmartig aufsteigende Kuppeln, aber nie wieder die Spitzgiebel des Cividaler Codex. Das Ganze ist unzweifelhaft eine ornamentale Darstellung des künstlerischen Eindruckes der russisch-byzantinischen Kirchen mit ihren vielen Kuppeln — ein Eindruck, der sich auch in der byzantinischen Buchmalerei gelegentlich widerspiegelt und in den Kuppelreliquiaren plastisch zum Ausdruck kam. Genau stimmt, wie gesagt, keines der Swiätoslaw-Bilder in seinem Rahmen mit der Geburt des Codex Gertrudianus überein; am nächsten kommt ihr das erste, von den Spitzgiebeln und der Kreuzbekrönung abgesehen, welch letztere erst in späteren Bildern (fol. 128, 129') vorkommt. Zu den lebhafter hervortretenden Unterschieden gehört sodann die reiche Verwendung naturalistischer Tiere, besonders Vögel, die im Swiätoslaw-Codex um und über diese Bilder verbreitet sind. Die goldenen Löwen im Gertrudianus sind nur ein bescheidener Anklang daran. Die allgemeinen Vergleiche der Bildanlage und Ausgestaltung sind damit erschöpft. Die viermalige Wiederholung des prunkhaften Kuppelbaumotivs hat den Maler des Swiätoslawbuches von einer Mannigfaltigkeit der Formen wie im Ostromir- oder im Jaropolk-Codex ferngehalten. Die weitere Vergleichung muss sich also zunächst auf die Ornamente beschränken. Auffallen wird, dass das reiche Mäandermotiv des Krönungsbildes in Cividale in den beiden anderen russischen Codices nie vorkommt. Der Maler hat es ersichtlich aus den Ruodprehtbildern entlehnt, und es ist bezeichnend für den an die farbensatte Ornamentsprache gewöhnten Künstler, dass er aus der reichen und schönen, in Gold ausgeführten Bordürenornamentik des Ruodpreht nichts zu verwenden wusste und sich mit diesem farbigen Mäander begnügte. Aber der Künstler liebt die vegetabilische Ornamentik über alles; die linearen Motive sind selten und dürftig. Von dem reichen Treppen- und Kreuzmuster des Gertrudianus (fol. 9', 10, 41) kennt er

---

[1]) Facsimile-Ausgabe: Die Isbornik des Grossfürsten Swiätoslaw Jaroslawitsch vom Jahre 1073. (Russ.) St. Petersburg. 1880. — Ornamentproben bei Boutovsky, a. a. O. Tfl. XIV. — Ein Bild (fol. 3) und verschiedene Proben bei Stassoff, Taf. 42, 6—10 u 43. — Das Bild der grossfürstl. Familie oft abgeb. auch bei Schiemann, a. a. O. S. 105

nur die einfache Treppenform, wie sie dort auf fol. 9 vorkommt. Häufig sind die klein karrierten Gründe, wie sie der Gertrudianus zur Füllung der Evangelistenmedaillons verwendet, aber es fehlen die kleingemusterten Kreise, die ebendort nach Art von emaillierten Scheiben den Rand bedecken. Gerade in den Pflanzenornamenten ist trotz der allgemeinen Verwandtschaft keine Übereinstimmung zu entdecken, aber wie könnte man auch bei Künstlern von einem solchen Reichtum der Erfindung im Ornamentalen eine genaue Wiederholung erwarten? Die Verwandtschaft ist ja gewiss so eng, wie man sie nur erwarten darf, wenn man die durch Linien verbundenen Blätterkreise über der Geburt der Gertrudianus und um das erste Rechteck der Swiätoslawhandschrift vergleicht.

Jedenfalls sind die Bilder der beiden Handschriften ganz aus demselben Geiste herausgeschaffen. Die Frage technisch-stilistischer Übereinstimmung wird man billiger Weise auf Grund der Reproduktion nicht beantwortet erwarten dürfen. Genauen Kennern der russischen Handschriften muss hier das letzte Wort überlassen bleiben. Jedenfalls ist die Ähnlichkeit eine sehr grosse, aber es möchte scheinen, als sei der Gertrudianus sorgfältiger und mit besserem Stilgefühl durchgeführt, wie auch innerhalb der Isbornik wieder die späteren Heiligenbilder von den ersten und diese wieder von den Widmungsbildern abzuweichen scheinen. Aber die beigegebene — leider im Berliner Exemplar bis zur Unkenntlichkeit ausgeblasste — Photographie gerade des wichtigsten Bildes scheint doch soviel noch beweisen können, dass auch in dieser Ausgabe sich das Schicksal aller Farbentafelwerke erfüllt hat, dass die koloristische Wiedergabe mit der stilistischen Treue der Bilder erkauft worden ist. Eines freilich dürfen wir wohl mit Sicherheit behaupten, die Emailtechnik der Ostromirevangelien herrscht hier nicht, vielmehr ein malerischer Zug der Art wie im Gertrudianus.

Die Aufgabe der Einordnung des Codex Gertrudianus in die Geschichte der russischen Malerei erscheint damit gelöst. Er darf sich rühmen neben Ostromir-Evangelien und Isbornik das bedeutendste Denkmal russischer Buchmalerei des XI. Jahrhunderts zu sein. Wenn er der jüngste in der Reihe dieser Codices ist, da er nur zwischen 1078 und 1087 entstanden sein kann, so erheben ihn die Trefflichkeit der Erhaltung und der hochinteressante Gegenstand der Bilder noch über die beiden bisher bekannten Werke. Dass alle diese drei Werke für Angehörige des russischen Fürstenhauses gefertigt sind, giebt uns die Gewähr, in ihnen das Beste zu kennen, was um jene Zeit in Russland geleistet wurde. Dass die Hauptstadt und Residenz des Grossfürsten, Kiew, zugleich der Sitz der bedeutendsten geistlichen Anstalten, des Höhlenklosters und des Metropoliten, der Mittelpunkt der Schule war, wird schwerlich bezweifelt werden.

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob die Handschriftenmaler Byzantiner waren oder nicht. Ist die Abwandlung der byzantinischen Art auf Rechnung der Entwicklung byzantinischer Künstler in Russland zu setzen oder aus der nationalen Verschiedenheit der Künstler zu erklären? Byzantinische Künstler waren im XI. Jahrhundert in Russland in grosser Zahl beschäftigt. Es ist sehr wohl möglich, dass sie für die Geschmacksrichtung ihrer neuen Umgebung den künstlerischen Ausdruck fanden. Jedenfalls verraten diese Handschriftenbilder mehr eine Bekanntschaft mit byzantinischer Kunst im Allgemeinen, einschliesslich kunstgewerblicher Techniken wie des Emails, als eine solche mit byzantinischer

Buchmalerei im Besonderen. Wenn wir die gleichzeitige Thätigkeit auf dem Gebiete monumentaler Kunst in Kiew ins Auge fassen, — ich erinnere an die Sophienkathedrale und ihre Ausstattung mit Mosaiken und Malereien —, so erklärt sich die Entstehung dieser neuen russischen Buchmalerei auf byzantinischer Grundlage. Byzantinische Handschriften wurden wohl als Vorlagen benutzt, aber, wie eng man sich auch das Abhängigkeitsverhältnis dieser russischen Buchmalerei von der byzantinischen Kunst denken mag, der byzantinischen Buchmalerei gegenüber bestehen bereits erhebliche und tiefgreifende Unterschiede.

Mir steht weder der Raum noch das Material zu Gebote, die Geschichte der russischen Buchmalerei weiter zu verfolgen. Nur auf Eines sei noch aufmerksam gemacht: Stassoff's grosses Tafelwerk erlaubt zu verfolgen, wie sich gerade die Idee des kuppelreichen Bildrahmens unseres Geburtsbildes, die sich am weitesten von der Bahn byzantinischer Kunst entfernt, in der russischen Kunst auslebt. Die Form erscheint den alten Vorbildern noch sehr getreu nachgeahmt im Evangeliar des Klosters Jurieff[1]) (von 1120—1128) in der Synodalbibliothek in Moskau (No. 1103), geschrieben von Theodor von Ougra für das Kloster St. Georg in Nowgorod. In späteren Beispielen bleibt entweder die Architektur-Darstellung bestehen, aber statt der alten byzantinischen Kuppeln tritt die zwiebelförmige ein, so in einem Psalter[2]) von 1397 im Museum der kais. Gesellschaft der Liebhaber alten Schrifttums in Petersburg, so im Dobrilo-Evangeliar von 1164 im Öffentl. und Rumiantzeff-Museum in Moskau[3]) (Nr. 103), im Uglitsch-Psalter der kais. öff. Bibliothek in Petersburg[4]) Nr. 5 (32) vom Jahre 1485, oder das in der spätern russischen Malerei so beliebte Gemisch von Flechtwerk und Tieren durchsetzt die Architekturformen so vollständig, dass nur eine Erinnerung im Umriss an sie bestehen bleibt, so in der Apostelgeschichte der kais. öff. Bibliothek in Petersburg[5]) Nr. 5. (13. Jh.). In jedem Falle hat das nationale Element, welches sich schon im XI. Jahrhundert in den byzantinisierenden Bildern deutlich bemerkbar macht, sich zum siegreichen Durchbruch verholfen.

---

[1]) Stassoff, Taf. 53, S. 19.
[2]) Stassoff, Taf. 45, S. 16.
[3]) Stassoff, Taf. 57, S. 20.
[4]) Stassoff, Taf. 88, S. 33.
[5]) Stassoff, Taf. 61, S. 22.



ANHANG.

I. Die Litanei des Egbertpsalters.

fol. 209. Incipit Laetania Universalis.

Kyrie eleison. Ter
Xp̄e „ „
„ audi nos. „
Sc̄a Maria Or̄
Sc̄e Michahel „
„ Gabriel „
„ Raphael „
Om̄s sc̄i Angeli „
„ „ Archangeli „
„ „ Troni „
„ scę Dominationes „
„ „ Virtutes „
„ „ Potestates „
„ sc̄i Principatus „
„ „ Cherubin „
„ „ Seraphin „
„ „ Nouem chori Angelorum „
„ „ Superni ciues „
„ „ Patriarchae „
„ „ Prophaetae „
Sc̄e Johannes „
„ Petre „
„ Andrea „
„ Paule „
„ Jacobe „
„ Johannes „
„ Philippe „
„ Bartholomee „
„ Mathee „
„ Thoma „
„ Jacobe „
„ Tathee „
„ Simon „
„ Mathia „
„ Marce „
„ Luca „

Sc̄e Stephane or̄
„ Barnaba „
Om̄s sc̄i Apostoli „
Om̄s sc̄i Euangelistę „

fol. 209'

Sc̄e Line „
„ Clete „
„ Anaclete „
„ Clemens „
„ Xiste „
„ Corneli „
„ Cipriane „
„ Alexander „
„ Fabiane „
„ Felix „
„ Agapite „
„ Caliste „
„ Marcelle „
„ Stephane „
„ Marce „
„ Ignati „
„ Sebastiane „
„ Vincenti „
„ Anastasi „
„ Hirenee „
„ Valentine „
„ Tiburti „
„ Valeriane „
„ Maxime „
„ Vitalis „
„ Georgi „
„ Juvenalis „
„ Euenti „
„ Theodole „
„ Eusebi „
„ Cyriace „
„ Nabor „
„ Processe „

Sc̄e Martiniane or̄
„ Simplici „
„ Faustine „
„ Jouitta „
„ Abdo „
„ Sennes „
„ Felicissime „
„ Donate „
„ Laurenti „

fol. 210

Sc̄e Crisogone „
„ Johannes „
„ Paule „
„ Cosma „
„ Damiane „
„ Marcelline „
„ Gerbasi (b = Korrektur) „
„ Protasi „
„ Nazari „
„ Celse „
„ Vite „
„ Victor „
„ Yppolite „
„ Timothee „
„ Hermes „
„ Felix „
„ Adaucte (au = Korrektur) „
„ Prote „
„ Jacinthe „
„ Adriane „
„ Gorgoni „
„ Nicomedis „
„ Cesari „
„ Theodore „
„ Mennes „
„ Saturnine „

Sc̄e Crisante or̄
„ Maure „
„ Calocere „
„ Pantaleon „
„ Castole „
„ Abunde „
„ Januari „
„ Felix „
„ Valens „
„ Genesi „
„ Theoponte „
„ Marcialis „
„ Gordiane „
„ Epimache „
„ Urse „
„ Heimeramne „

fol. 210'

„ Luci „
„ Albane „
„ Bonefaci „
„ Leodegari „
„ Desideri „
„ Benigne „
„ Simphoriane „
„ Medarde „
„ Vedaste „
„ Babo „
„ Lanperte „
„ Amande „
„ Quintine „
„ Domnine „
„ Ermagora „
„ Vigili „
„ Sulpici „
„ Seruiliane „
„ Aniane „
„ Gereon cum sociis tuis ora pro nobis

Sce Dionisi | cum sociis tuis
„ Maurici | ora pro nobis
Sci IV coronati orate pro
„ VII germani „ „
„ Innocentes martyres orate pro n̄
„ XLta martyres or̄
„ Gemini „
Oms sci martyres orate pro n̄

Sce Euchari Or̄
„ Valeri „
„ Materne „
„ Agrici „
„ Maximine „
„ Pauline „
„ Nizeti „
„ Mare „
„ Felix „
„ Modualde „

fol. 211

„ Liutuuine „
„ Legonti „
„ Magnerice „
„ Abruncule „
„ Uuillebrorde „
„ Castor „
„ Florine „
„ Beate „
„ Goar „
„ Babo „
„ Adalberte „
„ Heinrice „
„ Siluester „
„ Gregori „
„ Leo „
„ Urbane „
„ Melchias „
„ Apolinaris „
„ Hilari „
„ Martine „
„ Aniane „
„ Augustine „

Sce Bricci Or̄
„ Remigi „
„ Germane „
„ Ambrosi „
„ Sauine „
„ Zeno „
„ Columbane „
„ Procule „
„ Firme „
„ Benedicte „
„ Faustine „
„ Antonine „
„ Paule „
„ Jeronime „
„ Flodoalde „
„ Galle „
„ Pirmini „
„ Fridoline „
„ Crispine „
„ Crispiniane

fol. 211verso

Sce Basili or̄
„ Machari „
„ Pachumi „
„ Pafnuti „
„ Arseni „
„ Hilarion „
„ Equiti „
„ Antoni „
„ Libertine „
„ Proiecte „
„ Furtunate „
„ Donate „
„ Pancrati „
„ Drudperte „
„ Lodhari „
„ Trophime „
„ Innocenti „
„ Pelagi „
„ Caliste „
„ Vuunnibalde „
„ Burgharde „
„ Ruadberte „
„ Longelde „
„ Auite „
„ Beda „
„ Patrici „
„ Congalle „

Sce Sisinni or̄
„ Sigismunde „
„ Audoine „
„ Auree „
„ Justine „
„ Sperate „
„ Hylare „
„ Marine „
„ Maure „
„ Calocere „
„ Chudberte „
Oms sci confessores „
„ „ monachi „
„ „ heremitę „
Sca Felicitas „

fol. 212

Sca Perpetua „
„ Agathes „
„ Agnes „
„ Christina „
„ Eulalia „
„ Columba „
„ Margareta „
„ Scolastica „
„ Eufemia „
„ Justina „
„ Eugenia „
„ Lucia „
„ Caecilia „
„ Petronella „
„ Anastasia „
„ Tecla „
„ Sabina „
„ Sotheris „
„ Balbina „
„ Susanna „
„ Prisca „
„ Pudentiana „
„ Praxes „
„ Beatrix „
„ Vibiana „
„ Digna „
„ Emerentiana „
„ Daria „
„ Basilla „
„ Genouefa „
„ Barbara „
„ Julitta „

Sce Juliana or̄
„ Regina „
„ Reparata „
„ Marina „
„ Restituta „
„ Emerentiana „
„ Fusca „
„ Mustiola „
„ Magra „
„ Theodosia „

fol. 212'

Sca Brigida „
„ Regula „
„ Afra „
„ Verena „
„ Valeria „
„ Sophia „
„ Aldegundis „
„ Radegundis „
„ Monegundis „
„ Gerdrudis „
„ Pelagia „
„ Otilia „
„ Corona „
„ Sincleta „
„ Theodota „
„ Theodola „
„ Dorotheta „
„ Domitilla „
„ Crescentia „
„ Euprepia „
„ Gaudentia „
„ Candida „
„ Victuria „
„ Simphorosa „
„ Lucina „
„ Concordia „
„ Benedicta „
„ Vincentia „
„ Justa „
„ Martina „
„ Eufrosina „
„ Eufragia „
„ Sauina „
„ Irmina „
„ Modesta „
„ Vualdpurga „
Oms sci orate pro nobis

II. Die Litanei des Reichenauer Sakramentars in Florenz.

Fol. 81. Incipit Letania.
Kyrie eleison Ter
Xp̄e „ „
Xp̄e audi nos „

Maria
Michahel
Gabrihel
Raphahel
Johannes
Petre
Paule
Andrea
Jacobe
Johannes
Thoma
Jacobe
Philippe
Bartholomaee
Mathee
Symeon
Tatheae
Mathia
Marce
Luca
Stephane
Barnaba
Clemens
Xyste

fol. 81'

Corneli
Cypriane
Alexander
Fabiane
Felix
Candide

Caliste
Marcelle
Stephane
Marce
Ignati
Sebastiane
Vincenti
Anastasi
Hyreneȩ
Valentine
Tyburti
Valeriane
Maxime
Vitalis
Georgi
Juuenalis
Eventi
Theodole
Eusebi
Cyriace
Nabor
Processe
Martiniane
Simplici
Faustine
Abdo
Sennes
Leudegari

fol. 82

Donate
Cristofore

Crisogone
Juliane
Modeste
Cosma
Damiane
Marcelline
Gerbasi
Protasi
Nazari
Celse
Vite
Victor
Yppolite
Timotheae
Hermes
Felix
Adaucte
Prote
Lacincte
Adriane
Gorgoni
Nicomedis
Caesari
Theodore
Mennes
Saturnine
Crisante
Maure
Calocere
Pantaleon
Castole
Abundi

fol. 82'

Gordiane
Epimache
Januari
Felix
Urse
Heimramme
Luci
Albane
Bonefaci
Sergi
Aureȩ
Justine
Leudegari
Desideri
Benigne
Simphoriane
Medarde
Uedaste
Gereon
Chiliane
Dionisi
Maurici
Babo
Lantperte
Amande
Quintine
Domnine
Ermagora
Vigili
Sulpici [nati
Quatuor coro-

Septem Germani
Ualens
Blasi

fol. 83

Laurenti
Senesi
Theoponte
Januari
Sossi
Desideri
Procule
Feste
Eutices
Acuti
Carponi
Euagriste
Prisciane
Pimeni
Pelagi
Agapite
Martine
Augustine
Remedi
Germane
Ambrosi
Columbane
Procule
Benedicte
Siluester
Gregori

Jeromine
Pirmini
Galle
Otmare
Pancrati
Innocenti
Felicitas
Perpetua

fol. 83'

Petronella
Anastasia
Eufemia
Scolastica
Agnes
Agathes
Lucia
Cecilia
Fortunata
Balbina
Secunda
Margareta
Columba
Regula
Christina
Juliana
Uerena
Afra
Emerentiana
Brigida
Afra
Ualpurga

omnes sancti angeli orate pro nobis
„ „ archangeli
„ „ throni
„ sanctae dominationes
„ sancti principatus
„ sanctae potestates
„ „ virtutes
„ sancti cherubim
„ „ seraphim
„ „ patriarchae

omnes sancti prophetae orate pro nobis
„ „ apostoli

fol. 84

„ „ martyres
„ „ confessores
„ „ monachi
„ sanctae virgines
„ „ viduae
„ sancti infantes
„ „ orate pro nobis

III. Litanei des Trierer Sakramentars in Paris (Lat. 18005).

Maria
Michahel
Gabrihel
Raphahel
omnes sancti angeli
" " archangeli
" " troni
" sancte dominationes
" sancti principatus
" sancte potestates
" " virtutes
" " Cherubim
" " Seraphim
" " Patriarchae
" " Prophetae

Sancte Johannes
Petre
Paule
Andrea
Jacobe
Johannes
Thoma
Jacobe
Philippe
Bartholomeae
Matheae
Simon
Tatheae
Mathia
Marce
Luca
Barnaba
Omnes sancti apostoli et euangelistae
Sancte Stephane
Line
Anaclete
Clemens
Xiste
Corneli
Cypriane
Alexander
Fabiane
Felix
Candide
Caliste
Marcelle
Stephane
Marce
Ignati
Sebastiane

Vincenti
Anastasi
Yrenee
Valentine
Tiburti
Valeriane
Maxime
Vitalis
Georgi
Juuenalis
Euenti
Theodole
Eusebi
Cyriace
Nabor
Processe
Martiniane
Symplici
Faustine
Abdo
Sennes
Leudegari
Donate
Christofore
Laurenti
Chrisogone
Johannes
Paule
Cosma
Damiane
Marcelline
Gerbasi
Protasi
Nazari
Celse
Vite

Victor
Ypolite
Timotheę
Hermes
Felix
Audacte
Prote
Jacincte
Adriane
Gorgoni
Nicomedis
Cesari
Theodore
Mennes
Saturnine
Chrisante
Maure
Calocerae
Pantaleon
Castole
Abunde
Gordiane
Epimache
Januari
Felix
Urse
Heimramme
Luca
Albane
Bonefaci
Auree
Justine
Leudegari
Desideri
Benigne
Sympronianе

Medarde
Uedaste
Chiliane
Dionisi
Maurici
Babo
Landperte
Amande
Quintine
Domnine
Ermagora
Vigili
Sulpici
Quattuor coronati
Septem germani
Valens
Senesi
Theoponte
Januari
Sossi
Procule
Feste
Desideri
Eutices
Acuti
Euagriste
Prisciane
Pimeni
Pelagi
Caliste
Felicissime
Agapite
Chrisante
Pancrati
Drudperte

Erasme
Gaudenti
Eracli
Eliodore
Martiniane
omnes sancti martyres orate pro nobis
Silvester
Gregori
Leo
Urbane
Melchiades
Apollinaris
Hilari
Martine
Aniane
Augustine
Remedi
Germane
Ambrosi
Savine
Zeno
Severe
Columbane
Procule
Firme
Benedicte
Faustine
Antonnine
Jeronime
Flodoalde
Pirmini
Galle
Otmare
Fridoline
Chrispine

Basili	Trophime	Anastasia	Prisca	Eulalia
Machari	Constanti	Scolastica	Secunda	Christina
Pachumi	Ceciliane	Savina	Pudentiana	Barbara
Pafnuti	Innocenti	Agnes	Praxes	Julitta
Arseni	omnes sancti confessores, orate pro nobis	Agathes	Beatrix	Verena
Hilarion		Lucia	Vibiana	Regula
Equiti		Caecilia	Digna	Afra
Antoni	omnes sancti monachi et heremite or.	Fortunata	Emerita	Emerentiana
Valeri		Tecla	Margareta	Brigida
Libertine	Felicitas	Daria	Eugenia	Otilia
Projecte	Perpetua	Sotheris	Basella	Radegundis
Fortunate	Petronella	Balbina	Columba	Vualdpurga
Lothari	Eufemia	Susanna	Genovefa	

omnes sancte virgines orate pro nobis
„ „ vidue „ „ „
„ sancti infantes „ „ „
omnes sancti orate pro nobis.

Die drei vorstehend abgedruckten Litaneien stimmen grossenteils völlig überein, teilweise bieten sie aber sehr bezeichnende Abweichungen von einander. Im Allgemeinen stehen sich wohl die erste und dritte am nächsten, aber es bestehen auch enge Beziehungen zwischen der zweiten und dritten. Letztere erweisen sich besonders bedeutsam, wenn wir die Hinweise auf den Bestimmungsort ins Auge fassen.

Sauerland hat den Trierer Charakter der ersten Litanei hervorgehoben. Die betr. Eigentümlichkeiten, zumal der lange Passus der Trierer Confessores fehlen den anderen beiden. Dafür bringen sie am Schlusse der Märtyrer eine entsprechende Abfolge Reichenauer Heiliger, von denen der Egbertpsalter nur wenige an früherer Stelle anruft. (fol. 210': Januari, Felix, Valens, Genesi, Theoponte). Ausserdem tritt der Reichenauer Charakter noch bei der Anrufung des hl. Pirmin hervor:

Cividale:	Florenz:	Paris:
Galle	Pirmini	Pirmini
Pirmini	Galle	Galle
	Otmare	Otmare

Pirmin ist als Gründer der Reichenau vor Gallus gestellt worden. Gallus und Otmar war dort ein Altar auf der rechten Seite des Münsters geweiht [1]). In die Zeit Witigowos fällt auch der Bau einer Otmar-Kapelle [2]).

Die Abfolge Reichenauer Heiliger beginnt mit der Anrufung des hl. Valens. Im Folgenden sei mit thunlichster Kürze die Bedeutung dieser Heiligen im kirchlichen Leben der Reichenau angedeutet:

Valens. Seine Reliquien sind diejenigen, welche später für die des Evangelisten Markus ausgegeben wurden [3]). Bischof Ratolf von Verona soll sie 830 mit den Leibern der hh. Senesius und Theopontus mitgebracht haben. Da er nicht sagen durfte, dass es der Leib des hl. Markus sei, nannte er ihn Valens. »Nec immerito, quia valens

[1]) Brandi, a. a. O. S. 29, 30. Kraus, Kunstdenk. S. 334.
[2]) Brandi, S. 76, 12. Kraus, S. 331. Mon. Germ. SS. IV, 630.
[3]) Wattenbach, Deutschl. Geschichtsquellen I[6]. Berlin 1893. S. 285. Brandi, S. 59. Anm.

atque potens est obtinere nobis indulgentiam apud omnipotentis Dei clementiam[1]). Auf einer Provinzialsynode zu Konstanz[2]) erklärte Bischof Noting von Konstanz (920—35) feierlichst, der hl. Markus ruhe auf der Reichenau. Die spätere Anerkennung der Reliquien durch Papst Innocenz VIII. (1484 92) interessiert hier nicht.

Blasius ruhte im nahen Kloster Rheinau, von wo er teilweise nach St. Blasien überführt wurde[3]). Reliquien von ihm besass auch die Reichenau[4]).

Laurentius. Von ihm besass Reichenau zahlreiche Reliquien[5]). Ihm war eine Kapelle ausserhalb des Münsters errichtet[6]). Abt Witigowo errichtete ihm einen Altar in der Kapelle des hl. Januarius[7]).

Senesius und Theopontus. Bischof Ratold von Verona soll ihre Leiber 830 aus Treviso nach Radolfzell gebracht haben, doch wurden sie noch 911 von Treviso nach Nonantula übertragen[8]). Wattenbach vermutet, sie seien an Stelle der Reliquien der hh. Genesius und Eugenius getreten, welche durch Graf Scrot an das Kloster Schienen und mit diesem unter Ludwig dem Kinde an die Reichenau kamen[9]), Reliquien des hl. Genesius erwähnt indessen noch Gallus Öhem neben denen von Senesius und Theopontus. Sie waren Mitpatrone am Altar des hl. Markus[10]).

Januarius und seine sechs Genossen Sosius, Desiderius, Proculus, Festus Eutiches, Acutius. Ihre Reliquien soll nach einer Ode Walahfrid Strabos[11]) Kaiser Lothar überbracht haben, nach der Translatio Sancti Januarii et sociorum[12]) aber soll sie ein schwäbischer Ritter geraubt haben (871). Gallus Ohem[13]) erwähnt einen Altar des h. Januarius auf der linken Seite des Münsters, sowie von Reliquien den Arm des Heiligen. Abt Witigowo baute 986 eine Kapelle zu Ehren des h. Januarius und barg seine Reliquien in einem kostbaren Altare[14]); auch brachte er sein Bild zu Seiten der Gottesmutter an (als Gegenstück zum h. Markus[15]). Der heute noch erhaltene Reliquienschrein gehört in seinen ältesten Teilen dem zwölften Jahrhundert an[16]). Noch 1353 wurden Reliquien des Heiligen aus Reichenau nach Prag übertragen[17]).

---

[1]) Miracula S. Marci. Mone, Quellen-Slg. I, 62—67. Auszug Mon. Germ. SS. IV. 449—452.

[2]) Brandi, S. XII. — Mone I, 64. — Mon. Germ. SS. IV, 451.

[3]) Hohenbaum van der Meer, Kurze Gesch. der 1000jähr. Stiftung R. Donaueschingen 1778. S. 22. 29.

[4]) Brandi, S. 31, 10.

[5]) Brandi, S. 30, 11, 20. S. 31, 10.

[6]) Brandi, S. 28, 15. 30, 2.

[7]) Mon. Germ. SS. IV, 628 v. 323. Brandi, S. 75. 40.

[8]) Wattenbach, a. a. O. S. 285.

[9]) Wattenbach, a. a. O. und Ztschr. f. Gesch. d. Oberrheins XXIV, 1—21.

[10]) Brandi, S. XIf. 29,20; 31, 17; 59. — Kraus I, 334.

[11]) Dümmler, Poetae latini. II, 415. — Wattenbach, S. 285. — Kraus, S. 328. 334. 353.

[12]) Mon. Germ. XV, 472. Brandi, S. 54. Mone, I, 282.

[13]) Brandi, S. XII. 30, 7. 31, 6, 15. 54, 4.

[14]) Mon. Germ. IV. 628.

[15]) Ibidem S. 629 v. 350. Kraus, S. 330.

[16]) Kraus, S. 354.

[17]) Acta Sanctorum. Sept. t. VI, p. 785 ff.

Von den Gefährten erwähnt die Translatio nur Proculus, Eutiches und Acutius. Reliquien sind bei Gallus Öhem, der alle sechs Gefährten nennt, jedoch nur von Desiderius nachweisbar.

Fortunata (in der Florentiner und der Pariser Hs. unter den Virgines) und ihren Brüdern Carponius, Euagristus und Priscianus war nach Gallus Öhem ein Altar im Münster geweiht[1]. Von der Übertragung wird dieselbe Erzählung wie von der des h. Januarius erzählt[2]. Der silberne Reliquienschrein (aus dem XIV. Jahrh.) ist noch erhalten[3].

Pimenius[4]) ruhte nach Gallus Öhem im Münster zu Reichenau in einem silbernen vergoldeten Sarge[5]. Er war Mitpatron des Januarius-Altars[6].

Pelagius. Die Pelagius-Kirche auf der Reichenau wurde unter Witigowo umgebaut[7]. Er war Mitpatron eines Altars in der Mitte des Münsters[8]. Reliquien erwähnt Gallus Öhem an drei Stellen[9].

Mit Pelagius scheint die Reihe der Reichenauer Heiligen zu schliessen, obwohl unter den folgenden auch Felicissimus, Pancratius, Martinianus, Heraclius und Erasmus[10]) dort zu belegen sind. Dass der betr. Passus der Litanei für die Reichenau verfasst ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Sehr bezeichnender Weise setzt der für Trier bestimmte Psalter eine Reihe Trierer Heiliger ein, wie denn überhaupt die ganze Litanei nach Wünschen der Bestellers geschrieben ist.

---

1) Brandi, S. 29, 33; 30, 10.
2) Wattenbach, S. 285. — Mon. Germ. XV, 1. S. 473. — Kraus, S. 328, 334. — Mone, I, 232.
3) Kraus, S. 354. — Mone I, 240.
4) Acta Sanctorum. März III. S. 479 f.
5) Brandi, S 30, 7.
6) Brandi, S. 28, 34. Kraus, S. 334. Mone, I, 240.
7) Mon. Germ. IV, 631 v. 495—505. — Kraus, S. 331. — Brandi, S. 33, 27 ff. — Vgl. Kraus, S. 328.
8) Brandi, S. 29, 15. — Kraus, S. 334. — Mone, I, 240.
9) Das silberne Armreliquiar ist noch erhalten. Kraus, S. 355.
10) Brandi, 31, 16; 30, 24; 31, 9. 31, 2; 76, 17.

BEMERKUNGEN ZUR GESCHICHTE DES EGBERTPSALTERS.

Sauerlands Ausführungen haben mich nicht von dem Zwiefaltener Ursprunge des Kalenders überzeugen können. Nicht nur, dass er mit den bekannten Prachtwerken Zwiefaltener Kalligraphie aus dem XII. Jahrhundert gar keine Ähnlichkeit besitzt, auch die Heiligenfeste widersprechen der Annahme durchaus, und ganz mit Unrecht hat Sauerland der in deutschen Kalendaren ganz geläufigen Eintragung zum 21. Oktober: »In Colonia Sanctarum virginum XI milia« eine grössere Bedeutung beigelegt. Der Kalender trägt vielmehr einen so ausgeprägt slavischen Charakter, dass Sauerland selbst zu der Annahme gedrängt wird, ein Pole habe ihn in Zwiefalten zwischen 1145 und 1160 geschrieben.

Den einzigen Grund, welcher für die Annahme Zwiefaltener Ursprungs geltend gemacht werden kann, ergeben die nekrologischen Zusätze. Der Psalter ist denn wohl wirklich das von der Herzogin Salome von Polen nach Zwiefalten geschenkte »psalterium magnum auro conscriptum«, obgleich diese Beschreibung nicht zutrifft, aber im XII. Jahrhundert, in dem die Anwendung der Goldtinte für eine ganze Handschrift nicht mehr üblich war, mochte man wohl einen Psalter mit so vielen goldglitzernden Zierseiten so bezeichnen.

Die Mehrzahl der nekrologischen Zusätze sind nun keineswegs von der Hand des Schreibers des Kalenders und erlauben keine Rückschlüsse auf diesen. Indessen sind Unterschiede zu beobachten, denen ich leider vor dem Original nicht nachgegangen bin, da ihre Bearbeitung nach dem Plane dieser Ausgabe in den Bereich der Arbeit Dr. Sauerlands gehörte. Die Tafel 48, auf der jedoch die Gegensätze nicht mit derselben Schärfe hervortreten wie im Original und in meiner Photographie, lässt erkennen, dass die Eintragung des Todes des Demetrius infans am 16. September in Schrift und Tinte der des Kalenders selbst ganz nahe steht, während alle anderen ersichtlich viel jüngeren und zwar wahrscheinlich Zwiefaltener Ursprunges sind. Diese unzweifelhaft auf Polen oder Russland hinweisende Notiz bestärkt nun in der Vermutung, der Kalender sei dort zugefügt worden. In der That befand sich ja der Codex um 1085 in Russland, und es ist jedenfalls das Naheliegendste anzunehmen, dass der Kalender um dieselbe Zeit angefügt wurde, wie die Gertrudianischen Gebete, denen er in der Schrift ganz nahe steht!

Das einzige Bedenken, welches sich gegen diese Annahme geltend machen lässt, ist die am 30. September als hoher Festtag eingetragene Weihe der Wenzelskirche. Nach Sauerland handelt es sich um die Weihe des Prager Doms von 1143. Widerstreitet der paläographische Charakter schon dieser Annahme, so ist auch der Wortlaut ihr keineswegs günstig. Der Prager Dom war Veit, Wenzel und Adalbert geweiht, nicht nur Wenzel. Der in Prag ruhende Slavenapostel Adelbert ist im Kalender gar nicht genannt, welcher doch drei Wenzelsfeste aufweist. So kommen wir zu der Annahme, dass die betr. Weihe auf eine andere Kirche bezogen werden muss. Das Zusammentreffen der Daten erklärt sich ja leicht daraus, dass der Tag nicht zufällig gewählt ist, sondern der zweite nach dem Wenzelsfest ist; der nächstfolgende war des Michaelsfestes wegen nicht gewählt worden. Kennern der Geschichte Polens und Russlands wird es hoffentlich bald gelingen die Persönlichkeit des Kindes Demetrius und die Wenzelskirche festzustellen und somit die wenigen in der Geschichte des Psalters noch unklaren Punkte aufzuhellen.

NACHWORT.

Die vorstehende Arbeit ist aus mehrjährigen Forschungen über karolingische und ottonische Malerei hervorgegangen. Der ehrenvolle Auftrag der Gesellschaft für nützliche Forschungen veranlasste mich, den Psalter Erzbischof Egberts zum Mittelpunkte einer Studie zu machen, deren Aufgabe es war, die Grundzüge der malerischen Entwicklung an den für die deutsche Kunst der Ottonenzeit wichtigsten Stätten darzustellen. Die begrenzte Zeit der Anfertigung und des Umfanges dieser Festschrift gestattete nicht, den Rahmen dieser Arbeit so weit abzustecken, wie es wünschenswert erschien. Eine umfassende Untersuchung der alamannischen Kunst der Karolinger- und Ottonenzeit, welche durch die Ergebnisse dieses Buches in den Vordergrund des Interesses rückt, muss der kommenden Forschung vorbehalten bleiben.

Über die russischen Bilder dieser Handschrift konnte nur das gesagt werden, was sich ohne Kenntnis des Landes und seiner Denkmäler mit den beschränkten Hilfsmitteln deutscher Bibliotheken herausarbeiten liess. Immerhin hoffen wir den Wert dieses Fundes für die Geschichte russischer Kunst richtig dargestellt zu haben.

Es drängt mich vielerlei Danksagungen hier in wenige Worte zu fassen: der Gesellschaft für nützliche Forschungen bin ich für Drucklegung des umfangreichen Manuskripts und die reiche Illustration tief verpflichtet; viele Freunde haben mich durch Nachweise und Unterstützung mit Material an Photographieen und Notizen gefördert. Endlich nicht zum wenigsten muss ich des grossen Entgegenkommens gedenken, das mir die Vorstände der vielen Bibliotheken entgegenbrachten, die ich im Interesse dieser Studien aufsuchen musste. Zweier zumal, deren Handschriften für diese Arbeit von besonderer Bedeutung waren, will ich hier namentlich gedenken, des Grafen Alvise Zorzi, der mir bei allen meinen Besuchen die prächtigen Codices des Museums in Cividale mit gleicher Liberalität zur Verfügung stellte, sowie Léopold Delisle's und Henry Omont's, welche mir das Studium des einzigartigen Schatzes karolingischer und ottonischer Bilderhandschriften, den die Pariser Bibliothek umschliesst, in jeder Weise erleichterten und sich die Förderung meiner Studien alle Zeit angelegen sein liessen.

Friedenau bei Berlin. April. 1901.

Arthur Haseloff.



I.

SACH- UND NAMEN-VERZEICHNIS.

II.

ORTS-VERZEICHNIS DER DENKMÄLER.

III.

VERZEICHNIS DER DARSTELLUNGS-GEGENSTÄNDE.

ZUSÄTZE:

Zu S. 119: Ein dem Darmstädter Gero-Codex engst verwandtes Lektionar aus der Bibliothek Lord Ashburnham's (Fon s Barrois Nr. VI, im Auktionskatalog Sotheby, Wilkinson & Hodge Nr. 189) kam Juni 1901 zur Versteigerung und ging in die Sammlung des Herrn Mc Clean, Rusthall House Tunbridge Wells über.

Zu S. 147. Der aus St. Maximin stammende Psalter, behandelt von Kraus in den Bonner Jahrbüchern L, 1871, S. 199 ff; und LVII, 1876, S. 108 ff, einst in der Bibliothek der Bollandisten in Brüssel, ging neuerdings in den Besitz Lord Crawford's über (Bibl. Lindesiana, Lat. Ms. 133). Die Handschrift ist dem zweibändigen Evangelienbuche der Trierer Stadtbibl. (Nr. 23, Keuffer, Beschr. Verz. I S. 25 ff.) verwandt und steht somit dem weiteren Kreise der frankosächsischen Schule nahe.

Zu S. 148. Zur Gruppe des Registrum Gregorii darf auch der kleine mit Purpurtinte (!) geschriebene Psalter der Trierer Stadtbibliothek Nr. 7 (Keuffer, a. a. O. I S. 7 ff.) gerechnet werden.

Zu S. 180. Die am Fusse des Kreuzes knieende allegorische Gestalt findet sich nochmals in einem Bilde der griechischen Physiologus-Handschrift der *εὐαγγελικὴ σχολή* in Smyrna (XI. Jahrh.), veröffentlicht von Strzygowski: Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipzig. 1899. S. 44 f. u. 85. Abb. Tafel XXIII. »Am Fusse des Kreuzes kommt hinter dem kleinen Hügel, aus dem es aufragt, eine Frauengestalt mit nacktem Oberkörper hervor, die in der rechten Hand eine grosse, tiefe Schale emporhält". Strzygowski erklärt die Gestalt als »Kirche«; ein zwingender Grund für diese Erklärung liegt nicht vor. Die Anbringung der Figur ist in diesem Falle nur durch die Erwähnung des aus der Seitenwunde fliessenden Blutes Christi in der Hermeneia veranlasst. Strzygowski möchte mit Recht daraus schliessen, die Gestalt sei dem byzantinischen Künstler ganz geläufig gewesen und daher nicht aus abendländischem Einflusse zu erklären.

Als erstes Beispiel des Vorkommens der unter dem Kreuze knieenden Frauengestalt im Abendlande sei ein Bild eines angelsächsischen Evangelienbuches in der Sammlung Lord Leicester's in Holkham Hall angeführt (Nr. 16. saec. XI). Die Frau (in grünem Gewande, gelbbraunem Mantel ohne Nimbus) umklammert den Kreuzstamm. Die so erfindungsreiche angelsächische Kunst eilt mit diesem — vereinzelten – Beispiele der abendländischen Kunst um zwei Jahrhunderte voraus.

ZU DEN TAFELN.

Die Grösse der Abbildungen entspricht nicht genau der der Originale. Um einen Anhaltspunkt für die Beurteilung der Verkleinerung zu geben, lassen wir hier die genauen Masse einiger Bilder und Zierseiten folgen:

Tafel 2: Der thronende Egbreht: 141×184 mm.
» 4: Der thronende Petrus: 140×182 mm.
» 11: Der hl. Maternus: 140×182 mm.
» 12: Initiale B: 139×180 mm.
» 27: Der hl. Liutwinus: 141×185.
» 42: Der Apostel Petrus und die fürstliche Familie: 109×212 mm (ohne die Ecke links unten)
» 43: Die Geburt Christi: 132×204 mm (ohne die Löwen).
» 44: Die Kreuzigung: 133×183 mm.
» 45: Das Krönungsbild: 138×183 mm.
» 46: Thronende Madonna: 141×181 mm.

Die Abbildungen auf Taf. 49–62 sind durchweg stark verkleinert.

Auf Tafel 37 sind links am Rande durch Ausdecken des Grundes einige Buchstaben verloren gegangen und zwar über der Initiale ein H, unten links vom Dn̄s ein G R H. Die Buchstabenformen sind dieselben wie auf Tafel 38.

DRUCKFEHLER.

Seite 13, Anm. 3: lies misericors statt misericoes.
» 25, Zeile 11 von unten: lies Isjaslaw statt: Ijaslaw.
» 35, Zeile 4 von unten: lies Germ statt Gcrm.
» 38, Spalte 2, Zeile 4 von unten: lies Diepold I statt Diepod II.
» 51, Zeile 6 von oben: lies der statt des.
» 92, Anm. 5, Zeile 3. Der Titel muss lauten: D. W. Ainalow, Ellinistitscheskija Osnowy wisantijskago iskysstwa.
» 129, Anm. 1: Taf. 62, 1, 4. statt Taf. 62, 1, 3.
» 123, Zeile 14 von unten: lies Cod statt Codt.
» 184, Anm. 5: lies S. 42 statt S. 41.

9 **Sauerland, H. v. u. A. Haseloff.** Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianis, in cividale. Text- u. Tafelbd. Trier 1901. Mit zahlr. Abb. auf 62 Lichtdrucktaf. 4to. OHLwd. u. OHLwd-Mappe. 500,—

Der Psalter Egberts mit seinen 19 großen Miniaturen u. Prachtinitialen aus der karolingischen Schule ist im Auftrag des Trierer Erzbischofs Egbert um 975 von einem Reichenauer Kleriker Ruodprecht hergestellt worden. Dann kam der Psalter durch Domprobst Burchardt von Trier als Gesandten Heinrichs IV. zu der russischen Großfürstin Gertrud. Hier entstanden in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts mit russisch-byzantinischen Bildern die Gebete Gertruds für ihren Sohn Petrus. Das Werk wird durch diese Untersuchung in Bild u. Wort in umfassender Weise erschlossen.

